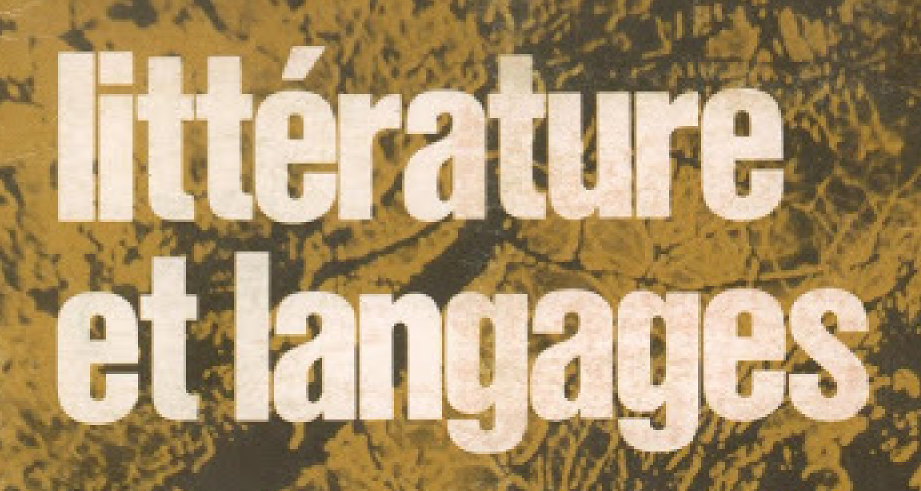


littérature et langages

le roman
le récit non romanesque
le cinéma

FICHIER DU PROFESSEUR

FERNAND NATHAN



le roman
le récit non romanesque
le cinéma

FICHIER DU PROFESSEUR

FERNAND NATHAN

COLLECTION DIRIGÉE PAR HENRI MITTERAND

GENEVIEVE IDT
Ancienne élève de l'École Normale Supérieure
Agrégée des Lettres
Maître-Assistant de littérature fançaise
à l'Université de Paris X

ROGER LAUFER
Ancien élève de l'École Normale Supérieure
Agrégé de l'Université
Docteur ès-Lettres
Professeur de littérature française
à l'Université de Paris VIII

FRANCIS MONTCOFFE
Agrégé des Lettres
Professeur au Lycée Florent Schmitt de Saint-Cloud

Avec la collaboration de Bertrand DREYFUS
Diplômé d'Études Supérieures d'Histoire

LITTERATURE ET LANGAGES

LES GENRES ET LES THEMES

3. Le roman - Le récit - Le cinéma

DOCUMENTS POUR LE PROFESSEUR

FERNAND NATHAN ÉDITEUR
18, rue Monsieur-le-Prince - 75006 Paris

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE POUR L'ÉTUDE DU ROMAN

R.-M. ALBÉRÈS : *Histoire du roman moderne,* Albin-Michel, 1962.

R.-M. ALBÉRÈS : *Le Roman d'aujourd'hui,* Albin-Michel; 1970.

ÉRIC AUERBACH : *Mimesis,* Gallimard, 1968.

ROLAND BARTHES : *Le degré zéro de l'écriture,* Le Seuil, 1953.

MAURICE BLANCHOT : *L'espace littéraire,* Gallimard, 1953 (Coll. Idées).

MICHEL BUTOR : *Essais sur le roman,* Gallimard, 1969 (Coll. Idées).

GÉRARD GENETTE : *Figures* (I, II, III), Le Seuil, 1966, 1972.

RENÉ GIRARD : *Mensonge romantique et vérité romanesque,* Paris 1961.

LUCIEN GOLDMANN : *Pour une sociologie du roman,* Gallimard, 1961 (Coll. Idées).

FRANCIS LACASSIN : *Mythologie du roman policier,* Coll. 10/18, 1974.

PIERRE MACHEREY : *Pour une théorie de la production littéraire,* Paris 1967.

CLAUDE-EDMONDE MAGNY : *Histoire du roman français,* Le Seuil, 1950.

MAURICE NADEAU : *Le roman français depuis la guerre,* Gallimard, 1963 (Coll. Idées).

MICHEL PATILLON : *Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction,* Nathan, 1974.

JEAN POUILLON : *Temps et roman,* Gallimard, 1946.

MICHEL RAIMOND : *Le roman depuis la Révolution,* A. Colin, Coll. U, 1967.

JEAN RICARDOU : *Problèmes du nouveau roman,* Le Seuil, 1967.

JEAN RICARDOU : *Pour une théorie du nouveau roman,* Le Seuil, 1971.

JEAN ROUSSET : *Formes et significations,* éd. J. Corti, 1962.

NATHALIE SARRAUTE : *L'ère du soupçon,* Gallimard, 1956.

JEAN-PAUL SARTRE : *Situations, I,* Gallimard, 1947.

JEAN-PAUL SARTRE : *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, 1948.

ALBERT THIBAUDET : *Réflexions sur le roman,* Gallimard, 1938.

PIERRE VANBERGEN : *Pourquoi le roman,* Labor-Nathan, 1974.

FRANCOISE VAN ROSSUM-GUYON : *Critique du roman,* Bibl. des idées, Gallimard, 1971.

VIRGINIA WOOLF : *L'art du roman,* Le Seuil, 1963.

MICHEL ZÉRAFFA : *Personnes et personnages,* P.U.F., 1969.

MICHEL ZÉRAFFA : *Roman et société,* P.U.F., 1971.

MICHEL ZÉRAFFA : *La révolution romanesque,* éd. Klincksieck, 1969, Coll. 10/18, 1972.

TABLE DES MATIÈRES

F 20044 I (L. c. VII) D.Y.N. Imprimé en France, 2[e] trim. 1976. Impr. Offset-Aubin, Poitiers.
N° 6334.

LITTÉRATURE ET LANGAGES

A L'ATTENTION DE MESDAMES ET MESSIEURS LES PROFESSEURS

I. UNE RÉORGANISATION DES ÉTUDES LITTÉRAIRES

Cette collection propose aux professeurs de français, dans les classes de Seconde, Première et Terminale, un renouvellement complet de l'enseignement littéraire, à partir des travaux de la nouvelle critique et de l'apport des sciences humaines (psychanalyse, linguistique, sociologie, anthropologie, esthétique, histoire des idées).

1. Au lieu d'être classées dans l'ordre chronologique, les œuvres sont distribuées par genres. Cela permet par exemple, pour la première fois, d'expliquer aux élèves, de manière globale, ce que sont les problèmes, les formes, les techniques, les langages du théâtre, par opposition au roman, et au cinéma, etc...

2. Les problèmes et l'évolution de chaque genre sont étudiés en relation avec la vie sociale et politique, les goûts du public, les contraintes économiques, etc...

3. Pour la première fois également, une large place est faite à la littérature contemporaine, aux littératures étrangères et aux arts de l'image (peinture, dessin, bande dessinée, cinéma, télévision).

4. Les exercices et travaux proposés aux élèves ne se limitent pas à la dissertation, à l'explication de textes, mais font place à toutes sortes d'activités de documentation, de recherche et de création : débat, enquêtes, montages, adaptation, essais, articles, comptes rendus, scénarios, pastiches, transpositions, etc...

II. POURQUOI UNE COLLECTION DE MANUELS ?

1. Il n'est pas possible, ni souhaitable de supprimer un type de livres qui fournit aux élèves à la fois une anthologie ouverte sur une grande diversité de textes, une méthode pour l'analyse de l'œuvre d'art, et une réserve de suggestions pour l'expression et la création personnelles.

2. L'emploi de cette collection n'est pas contradictoire avec l'étude des textes intégraux. Elle en est le complément naturel. Elle fournit à cette étude une base encyclopédique et technique, et aux professeurs l'instrument qui leur permet à tout moment de pratiquer une lecture contrastive, comparative. Tout en étudiant à loisir *le Père Goriot*, par exemple, les élèves pourront réfléchir sur l'originalité du roman balzacien grâce aux documents que nous leur proposons sur les romans de Flaubert ou de Zola, et, aussi bien, sur le fait-divers et sur le roman policier.

III. POURQUOI N'AVOIR PAS CONSERVÉ LE PLAN CHRONOLOGIQUE ?

1. D'une part, l'ordre chronologique des textes est conservé à l'intérieur de la distribution par genres.

2. D'autre part, les curiosités des élèves, l'influence des grands instruments d'information, l'ouverture de l'enseignement sur les problèmes contemporains, contraignent aujourd'hui le professeur de français à donner une plue grande place que par le passé aux auteurs contemporains et aux nouveaux langages culturels.

3. En tout état de cause, la part des grands auteurs classiques, du Moyen-Age au XIXe siècle, reste ici considérable.

4. L'histoire est partout présente dans la collection. Chaque texte, chaque auteur, chaque courant est soigneusement replacé dans son époque, avec une attention particulière pour les mouvements économiques, sociaux, politiques et idéologiques.

IV. COMMENT UTILISER LES VOLUMES DE *LITTÉRATURE ET LANGAGES* PENDANT LES TROIS ANNÉES DU LYCÉE ?

1. Les anciennes collections, regroupant les textes par siècles, contraignaient les professeurs à étudier le 16e et le 17e siècle en seconde, le 18e et le 19e en 1ère, le 20e en terminale - autrement dit à laisser les élèves sur leur faim en ce qui concerne la littérature moderne - et à aborder les textes les plus difficiles avec les élèves les plus jeunes.

2. La numérotation des volumes de *Littérature et langages* suggère d'aborder en seconde l'initiation aux problèmes généraux du langage, l'étude du théâtre, de la poésie, du conte et des arts mixtes (textes et images). Ce sont les tomes I et II de la collection. On associera Molière et Brecht, Marguerite de Navarre et Maupassant, la bande dessinée et la télévision.

En 1ère, avec des élèves plus mûrs, on étudiera les genres et les techniques du roman, ainsi que la littérature d'idées (tomes III et IV). Pourquoi ne pas étudier, contrastivement, Pascal et Sartre ?

En Terminale, on analysera quelques textes de la recherche contemporaine sur la linguistique, la psychanalyse, l'anthropologie, l'histoire sociale, ainsi que quelques créations représentatives de l'art d'avant-garde, en littérature, en peinture et au théâtre.

3. Mais ce ne sont que des propositions. Rien n'empêche le professeur, en fonction des aptitudes et des curiosités de ses élèves, d'aborder dès la seconde l'étude du roman, de renvoyer à la 1ère celle du conte, ou de poursuivre en parallèle l'étude de la poésie et celle du mythe.

Rien ne l'empêche non plus de choisir comme fil directeur de son parcours, soit un thème (comme l'y invite la structure du tome IV, la littérature et les idées), soit une époque : par exemple la génération classique, étudiée dans le théâtre (tome I), le roman (tome III, avec *l'Astrée* et *la Princesse de Clèves*), les textes discursifs (tome IV, avec *Descartes, Pascal, la Rochefoucauld,* etc...).

La disposition de nos volumes invite à la souplesse et permet au professeur de construire à sa guise un itinéraire cohérent. Elle l'assure, en tout cas, que les véritables problèmes littéraires seront posés en termes pertinents, à partir de points de vue et dans un langage modernes.

V. POURQUOI DES APPAREILS PÉDAGOGIQUES ?

1. Non pas pour imposer aux élèves une démarche unique, stéréotypée.

● Mais pour leur donner les informations simples et claires (mais rigoureuses sur le plan des techniques de la description critique) qui lanceront et soutiendront leurs réflexions ; pour leur éviter la dispersion ou la stérilité devant un texte ; pour déclencher un dialogue fécond, une véritable «maïeutique».

● Cette collection est un instrument de travail, et elle joue franchement le jeu de l'incitation didactique.

2. Il va de soi que ces appareils pédagogiques ne sont nullement une carte forcée, et que le Professeur a tout loisir de leur substituer une autre démarche et un autre rythme.

ÉDITIONS FERNAND NATHAN
18, rue Monsieur-le-Prince
75006 PARIS

32475

COMMENT UTILISER LES PAGES SUR LE ROMAN

"L'histoire littéraire, chose d'enseignement supérieur, est, dans l'enseignement secondaire, un fléau. Les élèves ne peuvent conduire une recherche personnelle, ni faire une construction, sinon chimérique et qui leur donnerait une mauvaise habitude d'esprit. Ils ne peuvent contrôler ni comprendre les formules du maître, avec le peu qu'ils ont lu. Précédant la lecture à peu près complète ou du moins abondante des textes, le cours d'histoire littéraire est une école de *psittacisme.* Ce n'est que les études achevées, ou près de l'être, que le souci de dessiner les courbes de l'évolution littéraire peut apparaître. Jusque-là le maître s'occupera de faire déchiffrer le plus de textes qu'il se pourra. Quelques mots, à l'occasion d'une lecture ou d'une explication, avertissent les élèves de la continuité historique et accusent la liaison d'une œuvre à d'autres œuvres."
(Gustave Lanson, "Contre la rhétorique et les mauvaises humanités" in *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire,* rassemblés par H. Peyre, Hachette, 1965, p. 59).

Bien que ce texte ait été écrit en 1902, on peut encore, sans obéir à la mode "rétro", le considérer comme juste actuellement.

1. Apprentissage de la lecture et de l'expression en classe de première.

Sans doute est-il nécessaire, comme le reconnaît Lanson, de donner aux élèves quelques notions d'histoire littéraire, des points de repère chronologiques dans l'évolution des œuvres et dans l'histoire de leur rédaction et de leur diffusion. Mais ce n'est pas la seule ni peut-être la première finalité du cours de français, même dans le second cycle. Les élèves ont encore besoin d'apprendre à lire et à manier la langue pour d'autres usages que celui de la critique littéraire.

Les exercices proposés permettent de donner une finalité à l'«explication de textes» : dans la première partie du cours, les élèves étudient le document proposé pour en dégager les procédés et pouvoir les utiliser à leur tour. Une telle orientation évite les minuties excessives et fastidieuses et incite à l'observation du texte.

Dans la deuxième partie du cours ou à la maison, l'analyse du texte est complétée par des exercices d'expression écrite ou orale, individuelle ou collective : pastiches, transposition d'une situation de communication dans une autre, d'un registre dans un autre, création libre, rédaction par très petits groupes de récits de toutes sortes, pour le journal du lycée, pour un hebdomadaire, ou pour le seul jugement et le seul plaisir de la classe.

2. Le manuel et ses compléments : romans en format de poche, récits de presse.

Conçu comme un recueil d'exercices sur des textes courts, le manuel ne peut pas suffire à l'étude du roman. Il doit être complété par la lecture intégrale de quelques romans choisis en fonction des intérêts des élèves et du professeur. On pourra ainsi faire alterner
- la lecture et l'étude synthétique et rapide d'un petit nombre de romans, qui prêtent à des exposés individuels, des débats, des essais et des dissertations critiques faits à la maison ;
- l'analyse détaillée de textes courts et des exercices d'imitation et de création à partir des fragments recueillis dans le manuel.

Pour articuler les deux types d'exercices, on peut partir des fragments de romans proposés pour inciter à la lecture du texte intégral si le fragment a plu, en évitant, généralement, les romans les plus difficiles. On peut aussi pratiquer sur le roman choisi les types d'exercices proposés dans le manuel.

Il est évident que l'analyse des faits divers rassemblés dans le manuel permet de dégager une méthode de comparaison, mais qu'on aura intérêt à la pratiquer sur des faits d'actualité.

3. Histoire littéraire, histoire des formes narratives.

Même si le plan du manuel n'est pas chronologique, il ne néglige pas les données essentielles d'histoire littéraire et l'insertion historique et sociale des textes.

Le premier chapitre signale les conditions économiques et institutionnelles de la rédaction, de la publication, de la diffusion et de la «consommation» des romans. Il peut inciter l'élève à s'interroger sur un texte comme sur un phénomène sociologique : dans quelles conditions a-t-il été rédigé et diffusé ? A qui était-il destiné ? A quels besoins répondait-il ? Comment a-t-il été effectivement reçu ? Le manuel fournit un cadre très général pour répondre à ces questions, mais il faudra renvoyer l'élève à des ouvrages plus spécialisés pour étudier les conditions de production et de lecture du roman complet qui aura été choisi par la classe et, éventuellement, demander alors la collaboration du professeur d'histoire.

Ce premier chapitre peut aussi servir de point de départ à des exposés collectifs sur l'édition, la librairie, la diffusion des livres en France ou dans la région, des enquêtes auprès des bibliothèques de quartiers, d'établissements ou d'entreprises, des débats sur la lecture des livres et de la presse.

Le tableau chronologique final ne sera pas «appris» par tranches mais consulté souvent, ou même systématiquement à l'occasion de chaque texte étudié, et commenté et critiqué pour ses insuffisances par le professeur.

Valéry souhaitait que l'histoire littéraire fût comprise «non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la «littérature», et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé». Sans aller jusque-là, ce manuel oriente l'histoire littéraire vers l'histoire des fonctions et des formes de l'écriture narrative. Cependant, les brèves notices biographiques sont destinées à répondre à la curiosité souvent anecdotique des adolescents et à insérer sommairement l'auteur dans son milieu social.

4. Littérature et non-littérature.

"A cette histoire des *partages intérieurs* du champ littéraire dont le programme est déjà très riche (qu'on songe simplement à ce que serait une histoire universelle de l'opposition entre prose et poésie : opposition fondamentale, élémentaire, constante, immuable dans sa fonction, sans cesse renouvelée dans ses moyens), il faudrait ajouter celle du partage, beaucoup plus vaste, entre la littérature et tout ce qui n'est pas elle ; ce serait là, non plus l'histoire littéraire, mais l'histoire des rapports entre la littérature et l'ensemble de la vie sociale, l'histoire de la *fonction littéraire*" (Gérard Genette, ***Figures II***, Le Seuil 1969, p. 169).

Les textes paralittéraires cités dans le manuel répondent à plusieurs objectifs :

- situer la littérature parmi les pratiques culturelles d'une époque ;
- suggérer des exercices de transposition d'un registre à un autre, habituer l'élève à manier un langage qui n'est pas celui de son univers quotidien ;
- adapter l'enseignement au niveau de la classe. Deux types de démarches sont dès lors possibles. Soit partir des lectures réelles de l'enfant et de sa famille et élargir sa curiosité à d'autres types d'ouvrages ; soit faire connaître à ceux qui les dédaignent des ouvrages de grande diffusion lus par un grand nombre de nos contemporains. Cependant, le maniement de ces textes est délicat : une lecture normative ou trop ironique risque de renforcer les écarts culturels au lieu de les annuler. Prudence et mesure sont ici nécessaires.

Flaubert

UNE DEMANDE EN MARIAGE LACONIQUE

(Livre de l'élève, pp. 15 à 17)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Les modalités de la narration dans la préparation de la scène.

La difficulté et l'intérêt du texte viennent de la situation ambiguë du narrateur et de la distance variable qu'il prend à l'égard des personnages. Leur vie intérieure est décrite en effet de plusieurs manières :

- formulée verbalement, en style direct, entre guillemets **(1.11-12)** avec tirets **(1.43)**, en italiques **(1.37, 41)**, avec formule d'introduction : "quelque chose de monotone . . . bourdonnait à ses oreilles", "se dit-il" **(l. 10)**;
- formulée verbalement, en style indirect libre **(1.7-8, 36, 43)**. La succession des conjonctions de coordination, *mais, or,* et de subordination, *comme, que,* rythme les étapes du raisonnement que se tient le père Rouault);
- résumée par des verbes exprimant un acte d'intelligence, d'imagination, de perception : *se rappeler, se promettre* de, *trouver, s'apercevoir, ruminer* **(1.12-15, 34 - 35)**;
- suggérée par un mimétisme verbal : le narrateur décrit son personnage du dehors, mais dans le style que pourrait employer le personnage : le père Rouault est décrit avec des expressions paysannes : "le bonhomme y perdait tous les ans", "il ne retirait pas volontiers les mains de dedans ses poches".

Les silences du narrateur sont significatifs : ils signalent la timidité du personnage. Bovary ose penser "si elle se mariait" et "si tu te mariais", mais n'ose pas formuler son désir, aisément décelable : "si nous nous marions".

2. Les modes de la communication dans la scène de la demande en mariage.

Dans cette scène dialoguée, la communication est beaucoup plus riche que le sens littéral des paroles échangées ne le laisserait croire; tout y est signe.

- Les paroles de Charles n'ont pas de sens littéral complet : elles n'expriment, en clair, que son intention de communiquer. Pourtant leur sens réel est perçu sans ambiguïté, parce que le père Rouault les relie à des indices de l'amour de Charles, relevés dans son comportement antérieur **(1, 34-36)**. La communication est si claire que le père Rouault peut répondre nettement **(1.56)** à la demande que Charles n'a pas formulée, sans même avoir besoin de vérifier si son interprétation est exacte.
- Le Normand, dans la tradition populaire, est réputé pour être avare de son argent et de ses paroles ("p'têt ben qu'oui, p'têt ben qu'non"). Travaillant sur ce stéréotype, Flaubert décrit la vie du paysan normand comme un univers surchargé de signes, où la parole, le code le plus fort, á la limite du convenable et du supportable, **(l. 61-62)**, est évitée le plus souvent possible et remplacée par des gestes à distance, par des codes secrets et temporaires **(l. 61-63)**.

- L'étude des modes de la communication est capitale dans *Madame Bovary* : elle explique l'incompréhension des deux époux : Charles ne sait pas manier le langage et s'en sert le moins souvent possible pour émettre des messages : "s'il savait passablement les règles, il n'avait guère d'élégance dans les tournures"; Emma, de son côté ne sait pas comprendre les codes de Charles : "incapable, du reste, de comprendre ce qu'elle n'éprouvait pas, comme de croire à tout ce qui ne se manifestait point par des formes convenues".

3. Le rythme de la narration et l'impression de durée.

La dernière visite de Charles, qui précède le fragment cité, n'est pas datée, mais il l'a faite par une forte chaleur de plein été, à l'époque des moissons, tandis que la demande en mariage a lieu "à la Saint-Michel", donc aux environs du 29 septembre. Ainsi, plus d'un mois s'est écoulé entre les deux événements. Ensuite les intervalles temporels sont plus courts et plus précis : 3 jours, de quart d'heure en quart d'heure, une demi-heure, 19 minutes : cette progression du rythme sert à signifier l'attente et l'impatience.

Durant cette attente, les sentiments de Charles ne sont pas décrits, on les déduit de son comportement : pendant une demi-heure, Charles attend sans inquiétude, compte le temps approximativement; l'inquiétude amène l'exactitude et une sorte d'inattention : Charles n'a pas perçu le mouvement de l'auvent, il n'en voit que le résultat, le tremblement de la cliquette.

4. Ironie, comique et cruauté.

Le narrateur semble s'effacer devant les faits; mais il joue le rôle d'un auteur dramatique : il fait naître le comique en mettant en relief des motivations et des contradictions qui ne sont pas perçues par les acteurs eux-mêmes.

- Charles est un personnage comique parce qu'il se trompe de code : il croit la parole nécessaire quand son comportement a déjà tout révélé.
- Le père Rouault est un personnage de comédie à double fonction : c'est un type comique, dont on se moque, mais il sert aussi de révélateur; fin et psychologue comme un valet de comédie, il adapte son comportement à celui de l'interlocuteur, que ce soit Charles ou sa fille.

Dans la présentation du personnage, l'ironie du narrateur consiste :

- à mettre en parallèle les mérites d'ordre très différents que le beau-père découvre chez son futur gendre;
- à suggérer l'image d'une vente de bestiaux **(1.36, 37, 39)**, qui se surimpose au contrat de mariage.

NOUS DEUX

UNE DEMANDE EN MARIAGE PROLIXE ET PROTOCOLAIRE

(Livre de l'élève, pp. 18 à 20)

ETUDE DU DOCUMENT :

1. Le photoroman.

Les premiers "cinéromans" ont paru en Italie après la 2ème Guerre mondiale ; ils étaient composés de photos de films brièvement sous-titrés, et diffusés dans les campagnes du Mezzogiorno, qui ne disposaient pas encore de salles de projection. Leur succès a poussé certains groupes de presse, comme celui de Del Duca, à fabriquer des "photoromans" ou "romans-photos", en illustrant de photos un scénario écrit. Ils semblent liés à une civilisation latine et catholique, et ne réussissent qu'en Italie, en France et en Amérique du Sud, tandis que les Anglo-Saxons restent fidèles aux "comics" dessinés. On trouvera des romans-photos dans des hebdomadaires comme *Confidences* (tirage moyen : 500 000 exemplaires), *Nous deux* (tirage moyen 1 200 000 exemplaires).

Le roman-photo utilise certains procédés techniques et rhétoriques de l'image et de la séquence cinématographiques : "La technique photographique du photoroman est avant tout fondée sur l'éducation de la lecture des images donnée par le cinéma. Par exemple, les séquences de photographies du héros présentées en plans de plus en plus rapprochés (. . .) pour exprimer le monologue intérieur, la «tempête sous un crâne» ; ce procédé est utilisé aussi souvent dans les scènes de couples lorsque l'intensité dramatique va crescendo ; procédé de cinéma encore, le gros plan sur le personnage, auquel le lecteur est invité à s'identifier"(Evelyne Sullerot, *La Presse féminine* A. Colin, «Kiosque», 1963, P. 97).

2. Roman littéraire et roman-photo.

Langage et communication dans les deux textes.

Paradoxalement, la communication non verbale est très riche dans le roman, inexistante dans le roman-photo : contrairement à la bande dessinée, l'image dans le roman-photo a très peu de signification; les mimiques sont très pauvres, les attitudes plurivoques ; ce sont les paroles qui donnent leur signification aux images.

Le roman-photo n'est pas une description réaliste de l'univers de la lectrice ; il est un manuel de savoir-vivre, un modèle : il présente des situations types et le comportement convenable dans de telles situations. Ainsi Charles Bovary se comporte comme le parfait prétendant et prononce des paroles qui ont valeur de rituel. (Une comparaison possible : le caractère rituel du discours dans le roman-feuilleton, le roman-photo et la littérature enfantine. Les dialogues qui plaisent ne sont pas les plus naturels, les plus réels, mais ceux qui se rapprochent le plus d'un modèle stéréotypé, sacralisé. Le propos de la sous-littérature est peut-être de sacraliser la parole, tandis que la littérature, du moins dans la conception qu'on s'en fait actuellement, serait de la désacraliser). "Langage noble pour cours du soir, sentiments élevés dans les situations les plus terre à terre, telles sont les caractéristiques de cette littérature populaire jugée, bien sûr, d'un goût douteux suivant les canons de l'esthétique culturelle de l'élite" (Evelyne Sullerot, p. 157).

Thèmes et stéréotypes du roman-photo.

- Le roman-photo tire toujours une leçon de morale de l'histoire. *Madame Bovary* entre dans le cas des adultères féminins, toujours punis par les événements ; l'opposition entre Emma et son mari est accentuée dans un sens moral : les ridicules de Charles sont estompés, la faiblesse d'Emma est plus prononcée et soulignée. Pourtant, Emma n'entre pas dans la catégorie des héroïnes noires, des "mauvaises femmes" : en signalant une grande différence d'âge entre Charles et Emma, le texte suggère la raison de l'échec du couple et ramène l'intrigue de *Madame Bovary* à l'adage : "A jeune femme il faut jeune mari". Le roman-photo ne perd aucune occasion de donner des leçons de conduite ; en cela, il joue le même rôle que le feuilleton : "Le feuilleton de la presse féminine est "fonctionnel" tout autant que les recettes de cuisine" (Evelyne Sullerot, p. 142-143).
- A cette étape du récit, Emma élégante, douce, discrète, bonne cuisinière, attentive, est le modèle des filles à marier (contrairement au personnage de Flaubert, inapte aux travaux ménagers). Le roman-photo donne au passage des recettes pour trouver un mari : Emma le trouve facilement.
- Tout motif d'intérêt, toute allusion à l'argent sont supprimés dans le roman-photo : sa fonction est de faire accepter aux lectrices leur condition difficile, en condamnant l'argent et les riches, selon l'adage: "L'argent ne fait pas le bonheur", "Quel excellent remède pour les lectrices pauvres et désarmées que d'apprendre que l'argent rend malheureux, avilit, pervertit ; que leur sensibilité et leur faiblesse sont leurs meilleurs atouts en cette vie, car il existe une autre mesure de la vie que le succès et la puissance (leurs handicaps deviennent des avantages, leur faiblesse une force . . .) ; que ce monde dur qui les écrase et où, femmes et pauvres, elles se sentent doublement mineures et doublement victimes, n'est qu'un leurre : la réalité du cœur transcende tout cela, et fait du sacrifice une victoire, de l'abnégation un triomphe !" (Evelyne Sullerot, p. 123).
- Le personnage du père a été totalement transformé, lavé de tout soupçon de mesquinerie intéressée. Les pères, dans le roman-photo , symbolisent l'autorité fondée sur la sagesse, et ne peuvent être que vénérables, justes et désintéressés. En revanche, les mères sont rarement représentées dans le roman-photo : on évite de représenter des femmes âgées auxquelles les lectrices n'auraient pas plaisir à s'identifier.

Zola

UNE FOULE EN MARCHE VERS LA RÉVOLUTION

(Livre de l'élève, pp. 21 à 24)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. La révolution vue à travers les arts plastiques.

La scène est vue successivement de deux point différents, et donne lieu à deux "tableaux" transposant des styles picturaux différents.

- Elle est vue d'abord par un républicain, Négrel, qui perçoit la révolution à travers deux œuvres plastiques célèbres au XIXe siècle, le tableau de Delacroix et la sculpture de Rude. Dans ce premier tableau, dominent les teintes terreuses, les taches noires, les effets de clair-obscur. L'intérêt du tableau ne vient pas des couleurs, mais de la composition et de l'enchevêtrement de lignes brisées et de lignes obliques caractéristiques de l'art romantique : cheveux épars, bâtons brandis, cordes des cous décharnés, hérissement des barres de fer, hache portée toute droite.
- Le deuxième tableau est vu par deux jeunes artistes, qu'on peut croire influencées par les tendances de l'art moderne dans les années 80 : impressionnisme et expressionnisme avant la lettre (Van Gogh). La couleur rouge y domine; on ne voit plus de détails, mais de grands mouvements confus et colorés, qui peuvent témoigner de l'intérêt de Zola pour les nouvelles tendances de l'art "fin de siècle". Effectivement, Zola a été l'ami de Cézanne; entre 1866 et 1880, il a fréquenté assidûment les ateliers de Manet, Monet, Picasso, Renoir. Inversement, Van Gogh a reconnu sa dette envers Zola (en 1885, il cite la fin de *Germinal* dans une lettre à son frère Théo, et décrit l'un de ses tableaux, *Tête de paysanne,* en termes zoliens : "Une tête de herscheuse ou de schôneuse, avec quelque chose d'une vache qui meugle"). Tous deux utilisent la couleur de la même manière, non impressionniste, mais symbolique, expressionniste avant la lettre : "Au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement (. . .). J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines (. . .). C'est une couleur pas localement vraie au point de vue réaliste ou trompe-l'oeil, mais une couleur suggestive d'une émotion quelconque d'ardeur de tempérament" (*Lettre de Van Gogh à son frère Théo,* 1888). Zola est peut-être plus proche des pré-expressionnistes qui l'ont suivi, Ensor et Munch, que des impressionnistes qu'il a admirés.

2. Roman et idéologie.

Ces deux manières d'interpréter un même spectacle naturel à travers l'écran culturel des œuvres d'art permettent une analyse idéologique du texte, peut-être plus complexe que ne l'ont affirmé certains (voir Aimé Guedj, *Cahiers naturalistes,* "Les Révolutionnaires de Zola", N° 36, 1968 : "Etre collectif et indifférencié, nature à l'état brut qui remet en cause toute culture, force vive dont Zola attend, fasciné, moins le renversement d'une classe que la destruction de toute société : la Révolution est une apocalypse").

Que signifie la substitution d'un tableau à un autre ?

- Le premier tableau exprime la vision du seul Négrel, à un moment où la terreur n'a pas encore balayé ses "convictions républicaines". Ingénieur libéral, élevé dans les principes issus de la Révolution de 1789 et dans les œuvres de l'art officiel du XIXe siècle, il est surtout attaché à la notion de liberté, mais il éprouve pour le "peuple" la répugnance des bourgeois (**1.3-5**).
- Mais si Zola n'a pas utilisé le terme de "lutte des classes" dans le roman, le second tableau montre la solidarité profonde de Négrel avec la classe possédante : au cœur de l'action, le républicain libéral rejoint la femme du directeur et les jeunes artistes dans la terreur que suscite le peuple. Il n'est pas sûr que la vision finale du fragment décrive les sentiments de Zola lui-même, mais bien ceux des quatre spectateurs, très représentatifs d'une fraction de la classe bourgeoise. A la fin du siècle, après la Commune et les premiers attentats anarchistes, la révolution apparaît comme un bouleversement apocalyptique et barbare, et suscite une terreur presque viscérale.

3. Nature et culture, individu et collectivité.

L'individualisme et l'idéalisme sur lesquels se fonde l'idéologie dominante à la fin du XIXe siècle en France sont remis en cause par la présentation du "peuple" par Zola :

- Les images tendant à détruire l'opposition entre humain et non-humain : le texte attribue au "peuple" des termes utilisés pour décrire ordinairement des animaux (**1.9, 21, 32, 52**), des catastrophes naturelles (**1.6, 19, 54, 57, 64**), des objets (**1.14**).
- Presque tous les termes de la description sont au pluriel; les rares singuliers désignent soit un collectif, ("une masse compacte qui roulait d'un seul bloc"(**l. 16**), "un mugissement confus" (**l. 21**), "le peuple", "la cohue"), soit un singulier symbolique représentant une collectivité : Jeanlin est le Gavroche de la nouvelle révolution, la hache est son étendard, le cri final son chant de guerre. Dans sa forme même, le texte oppose la collectivité à l'individu.

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

L'édition des *Rougon-Macquart,* dans la Bibliothèque de la Pléiade avec des études d'Henri Mitterand (1960-67).

L'édition des *Rougon-Macquart*, dans la collection l'Intégrale aux éditions du Seuil avec présentation et notes de Pierre Cogny.

L'intégrale des *Rougon-Macquart* a d'autre part été publiée dans le Livre de Poche.

Édition critique de *Germinal* dans la collection "Profil d'une œuvre" édition Hatier, 1970.

Études :

GUY ROBERT, *E. Zola. Principes et caractères généraux de son œuvre,* Les Belles Lettres, 1952.
JOY NEWTON, "E. Zola impressionniste" in *Cahiers naturalistes* N°s 33 et 34, 1967.
HENRI MITTERAND, "Le Regard d'E. Zola" in *Europe,* avril-mai, 1968.
MARC BERNARD, *Zola par lui-même,* coll. "Écrivains de toujours" N° 7, éd. du Seuil, rééd. 1976.
PIERRE COGNY, *Le naturalisme,* coll. Que sais-je ? N° 604, P.U.F.
PIERRE MARTINO, *Le naturalisme français,* coll. U_2 , éd. A. Colin, 1969.
JEAN BORIE, *Zola et les mythes ou De la nausée au salut,* éd. du Seuil, 1971.
HENRI GUILLEMIN, *Zola, légende et vérité,* Union Générale d'Éditions, 1971.

JOHN LAPP, *Les racines du naturalisme,* éd. Bordas, 1972.
AUGUSTE DEZALAY, *Lectures de Zola,* coll. U prisme, éd. A. Colin, 1973.
A. de LATTRE, *Le réalisme selon Zola, Archéologie d'une intelligence,* Coll. Littérature moderne, P.U.F., 1975.
MICHEL SERRES, *Signaux et feux de brumes : Zola,* coll. "Figures", éd. Grasset, 1975.

Points d'Histoire :

FÉLIX PONTEIL, *Les classes bourgeoises et l'avènement de la démocratie* (1815-1914) coll. "Évolution de l'humanité", éd. A. Michel, 1947, rééd. 1968.
E. DOLLÉANS, *Histoire du mouvement ouvrier,* t. I et II, éd. A. Colin, 1936-1953, rééd. 1967.
LOUIS CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses,* coll. "Civilisation et Mentalités, éd. Plon.
HENRI DUBIEF, *Le syndicalisme révolutionnaire,* coll. U_2, éd. A. Colin, 1969.
JEAN-PIERRE RIOUX, *La Révolution industrielle,* coll. Points, éd. du Seuil, 1969.
MICHELE PERROT, *Les ouvriers en grève* (1871-1890), 2 vol., éd. Mouton, 1974.

Filmographie :

De nombreuses œuvres de Zola ont été adaptées au cinéma : *Pot-Bouille* avec Gérard Philipe, *La Bête humaine* avec Jean Gabin, *L'Assommoir* sous le titre *Gervaise* avec François Périer et Maria Schell, *Nana* avec Martine Carol, *La Curée* avec Jane Fonda, etc... En 1963, Yves Allégret a mis en scène *Germinal.*

Wells
UNE FOULE EN MARCHE VERS LA MORT

(Livre de l'élève, pp. 25 à 27)

Wells, auteur de science et politique-fiction.

"Chronologiquement, Jules Verne a fondé l'anticipation scientifique; en fait, c'est plutôt de Wells que toute la science-fiction actuelle procède" (Jean Gattégno, La Science-fiction, *Que sais-je ? p. 9). Herbert-George Wells, romancier et journaliste, a écrit des ouvrages de vulgarisation scientifique et de "politique-fiction" avant la lettre. Disciple de Darwin, il a, du moins dans ses œuvres de jeunesse, tenté d'imaginer les conséquences d'hypothèses scientifiques, tout en présentant de manière très critique la société victorienne. Selon lui, l'avenir de l'humanité est "une course entre l'éducation et la catastrophe", et, après ses œuvres de jeunesse, comme* La machine à explorer le temps *(1895)*, L'île du Docteur Moreau *(1896)*, L'Homme invisible *(1897) et* La Guerre des mondes *(1898), hanté par l'idée de la fin du monde, il préconise la création d'un État universel qui gérerait rationnellement les ressources de la planète.*

"Loin que Wells se contente de "philosopher", sa réussite vient de l'équilibre pour la première fois atteint entre un message à délivrer et les moyens modernes *de le rendre sensible. Car il s'agit bien de romans "populaires", de récits "d'aventures" : en les appelant* scientific romances, *Wells renoue avec la tradition du roman populaire (sentimental ou féerique) la plus accessible au grand public. Accessibles, ses récits le sont précisément par ce mariage, suspect au savant, mais séduisant pour le profane, de* gadgets *nouveaux et d'idées enivrantes qui remuent des désirs puissants" (Jean Gattégno,* La Science-fiction, *p. 14).*

ÉTUDE DU TEXTE :

Comparaison entre le texte de Wells et celui de Zola :

La comparaison permet de dégager des différences importantes dans les techniques narratives et dans l'idéologie des deux romanciers.

La structure générale est la même : les deux textes adoptent le point de vue d'un observateur sur une foule qui se presse et qui hurle, et la course de cette foule, qui sert de spectacle à cet observateur, symbolise la fin d'un monde.

Germinal

- Les observateurs et la foule forment deux groupes antagonistes; c'est leur lutte qui provoque la fin d'un monde. La foule est à la fois spectacle et menace pour les observateurs.
- La foule est organisée, ordonnée : un enfant en tête, puis les femmes, les jeunes, les vieilles, enfin les hommes. Elle forme une masse compacte et uniforme. Les pluriels et les collectifs dominent.

La Guerre des mondes

- L'observateur fait partie de la foule; il est lié à elle par un même danger venu de l'extérieur; son identité importe peu, il ne représente aucun groupe social, il n'a pas de signification symbolique.
- La foule est désordonnée; c'est un pêle-mêle d'êtres humains de toutes classes, de véhicules et d'animaux, une juxtaposition d'individus. Les singuliers dominent.

- La foule est unie par un sentiment commun, la haine pour l'ennemi de classe, par la solidarité.
- Détails symboliques : deux sortes "d'étendards" : des enfants, qui symbolisent un autre objet lui-même symbolique : la guillotine justicière de 1789.
- La fin du vieux monde, balayé par la foule, annonce un renouveau, un retour à la vie sauvage.

- La conclusion du roman et son sens sont lyriques et dynamiques. (Voir texte cité dans le manuel p. 135).

- Malgré une identité de sentiments, la foule est divisée : le danger commun, loin d'unir les individus, les oppose les uns aux autres.
- Un détail symbolique : l'aveugle, symbolisant l'humanité plongée dans l'obscurantisme, et lui révélant son sort. (L'aveugle, traditionnellement, est considéré comme voyant l'avenir).
- La débandade de la foule n'annonce rien que la mort. La leçon du texte est beaucoup moins dynamique : pour Wells, "la société moderne porte en elle les germes d'une dégradation inévitable, sinon d'une catastrophe" (J. Gattégno).
- Conclusion du roman : un optimisme triste et résigné : "Il n'est pas impossible que, dans le dessin immense de l'univers, l'invasion martienne soit bénéfique aux hommes; elle nous a ôté cette confiance sereine en l'avenir qui est la cause indubitable de toute décadence."

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

Les œuvres de H.G. Wells ont été republiées dans le *Livre de Poche* et la collection *Folio*.
En 1973, les éditions Aubier-Flammarion ont publié dans leur collection bilingue deux nouvelles d'anticipation de H.G. Wells : *Récit des temps futurs* et *Un rêve d'Apocalypse*.

Études :

A. VALENTIN, *H. G. Wells ou la conspiration au grand jour*, Stock, 1952.
JEAN VERNIER, *H. G. Wells et son temps*, Didier, 1971.
JEAN GATTÉGNO, *La Science-Fiction*, "Que Sais-je ?" N° 1426, P.U.F.
LÉON E. STOVER, *La Science-Fiction américaine*, éd. Aubier-Montaigne, 1972.

De nombreuses collections consacrées à la littérature de Science-Fiction ont été éditées ces dix dernières années. On peut citer par exemple l'importante série "Présence du futur" chez Denoël, la collection *"J'ai lu"* chez Flammarion, qui a publié quelques bons titres d'auteurs de science-fiction anglo-saxons : Van Voogt, Ph. Dick, Asimov, Simak, Bradbury . . .).
D'autre part, Le Livre de Poche et les éditions Casterman, ont édité de bonnes anthologies de nouvelles de science-fiction.

Filmographie :

Les œuvres de H. G. Wells ont fait l'objet d'adaptations cinématographiques; en particulier *La Guerre des Mondes, La Machine à explorer le temps* et *l'Ile du Docteur Moreau.*

Malraux
MEURTRE ET ANGOISSE

(Livre de l'élève, pp. 28 à 31)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Roman et histoire.

Le meurtre du trafiquant d'armes par Tchen s'insère dans une action historique collective : l'armée du Kuo-Min-Tang, parti auquel adhèrent encore Tchang-Kaï-Chek et le parti communiste chinois, avance sur Shangaï. L'organisation clandestine des communistes chinois prépare une insurrection pour faciliter la victoire du Kuo-Min-Tang. Mais les insurgés manquent d'armes; le meurtre de Tchen a pour but de dérober à la victime, un courtier, le document qui lui permettra d'en acquérir : "Son geste meurtrier valait un long travail des arsenaux de Chine : l'insurrection imminente qui voulait donner Shangaï aux troupes révolutionnaires ne possédait pas deux cents fusils. Qu'elle possédât les pistolets à crosse (presque trois cents) dont cet intermédiaire, le mort, venait de négocier la vente avec le gouvernement, et les insurgés, dont le premier acte devait être de désarmer la police pour armer leurs troupes, doublaient leurs chances."(*La Condition humaine*, p.11).

Lucien Goldmann, dans *Pour une Sociologie du roman*, Gallimard, 1964, voit dans la *Condition humaine* le premier roman de Malraux dont le héros soit un personnage collectif, la communauté des révolutionnaires de Shangaï. Mais c'est, selon lui, un roman de transition, où tous les actes ont une double valeur, individuelle et collective. D'où l'ambiguïté du personnage de Tchen, à la fois solitaire et lié à la communauté : Goldmann, p. 109 : "Sur le plan psychologique, cet assassinat est un acte terroriste qui permettra à Tchen de prendre conscience de ses problèmes individuels; sur le plan matériel, c'est un acte ordonné par l'organisation révolutionnaire et qui fait partie par conséquent d'une action organisée". Effectivement, si Tchen a découvert que deux mondes s'opposaient, celui de la quotidienneté et celui du meurtre et de la solitude, "un monde d'où les hommes avaient disparu, monde éternel", il retrouve pourtant la solidarité des camarades dans l'arrière-boutique qui sert de quartier général aux communistes de Shangaï : "Leur présence arrachait Tchen à sa terrible solitude, doucement, comme une plante que l'on tire de la terre où ses racines les plus fines la retiennent encore" (p. 14).

2. La fascination du sang.

En 1933, Brasillach découvre dans *La Condition Humaine* une fascination du sang : "C'est le sang qui est le maître de M. André Malraux. C'est lui qui explique sa fureur sensuelle comme sa fureur destructrice. Et là est le fonds de son *héroïsme.* (*L'Action française*, août 1935, cité dans *Les critiques de notre temps et Malraux*). En réponse, Malraux s'est défendu de toute complaisance à l'égard du sadisme : "Ma technique est beaucoup plus préméditée que vous ne le croyez, et mon éthique beaucoup moins; je n'ai pas eu à choisir la sauvagerie, car je l'ai rencontrée.

Tout homme tire ses valeurs de la vie qui lui a été donnée, et je revendique les unes et les autres non comme des objets de complaisance, mais comme une assise. Je ne pense pas par plaisir à ce que vous appelez "le sang", mais parce qu'il m'est nécessaire que cela *d'abord* soit pensé. Assez d'écrivains pensent à partir de rien". (*Les critiques de notre temps*).

La présentation du personnage de Tchen, tout au long du roman, qui permet d'en faire une interprétation psychanalytique, est bien une manière de penser la fascination du sang. Chinois, Tchen a d'abord été élevé dans le confucianisme; puis après la mort de ses parents, il a été confié à un pasteur luthérien obsédé par la honte du corps et l'angoisse du péché. Tchen n'éprouve que dégoût et mépris pour les femmes et met ses pulsions sadiques au service d'un idéal collectif (voir *La Condition humaine,* **p. 47** à **56** : Tchen, angoissé par le goût du meurtre qu'il a découvert en lui, cherche refuge auprès de Gisors, qui a été pour lui un maître : "Il se souvint soudain que Tchen lui avait dit avoir horreur de la chasse. "Tu n'as pas eu horreur du sang ? - Si. Mais pas seulement horreur". (. . .) il commençait à voir clair : l'action dans les groupes de choc ne suffisait plus au jeune homme, le terrorisme devenait pour lui une fascination").

Cette fascination se manifeste dans le texte de plusieurs manières : le regard de Tchen se fixe sur une partie du corps de la victime, le pied, "de la chair d'homme" (**l. 7**). La préférence de Tchen pour le poignard et les termes qui le décrivent assimilent ce pied à un corps d'homme. D'autre part, le sadisme de Tchen s'exérce sur lui-même aussi bien que sur sa victime : il enfonce d'abord le poignard dans son propre bras, acte qui préfigure l'attentat-suicide où il trouvera la mort (**pp. 189-191**). Entre le meurtrier et sa victime, il y a une communion symbolisée par le mélange des sangs.

3. La technique cinématographique.

Cl.-E. Magny, dans *L'Age d'or du roman américain,* (Le Seuil, 1949), suggère d'analyser dans cette scène l'emploi de techniques cinématographiques : "Malraux nous donne, dans *La Condition humaine,* une série de scènes unies entre elles plus par une convergence esthétique, et presque métaphysique, que par la continuité d'une intrigue, d'ailleurs complexe et souvent présentée de façon si elliptique que peu de lecteurs en gardent un souvenir précis. Il s'agit moins de nous raconter l'échec d'une révolution communiste à Shangaï que de nous mettre sous les yeux une certaine vision totale de la condition humaine". Or chacune de ces scènes est représentée comme au cinéma : "Les différentes scènes du livre nous sont chaque fois décrites du point de vue de l'un des personnages : l'auteur n'apparaît pas; la caméra est toujours dans la conscience de quelqu'un, et les passages du gros plan au lointain sont réglés par les oscillations de son attention."
En développant cette idée, on peut étudier :

- les mouvements de la caméra : effets de travelling et de zoom : en voyant Tchen, "nous suivons son regard qui se déplace comme un projecteur, fouillant la pièce, faisant surgir de l'ombre tel ou tel détail";
- le cadrage : "Durant toute cette scène, il y a comme un martèlement rythmique du gros plan (le pied de l'homme endormi), qui revient nous fasciner à intervalles réguliers pour enfoncer dans notre conscience l'obsession même qui est celle du héros". La "minutie obsessionnelle du gros plan" découvre le pied de l'homme endormi, mais aussi la lame du poignard, les yeux du cadavre;
- les images chargées de signification symbolique (analogues au "montage d'attractions" exploité par Eisenstein) : l'ombre des barreaux préfigurant l'avenir, la tache sombre du sang remplaçant la tache claire de la mousseline, l'ombre des oreilles du chat ramenant la vie dans la chambre;
- les effets d'éclairage, en noir et blanc (le technicolor, découvert en 1928, en reste en 1933 au stade expérimental) : 6 occurences de *lumière* associées à un contraire : *ombre, nuit, noir :*

"Malraux a le génie du contraste, comme ceux qu'il a le plus admirés, Goya, Hugo, Rembrandt surtout dans ses dessins en clair-obscur, et on peut s'attendre à voír traduire cette attitude dans l'utilisation des éclairages. Toutes les sources de lumière, avec toutes les nuances, y sont employées, mais toujours avec le souci de mettre en valeur un personnage ou une idée" (Henri Dumazeau, *La Condition humaine*, p. 74, Hatier, "Profil d'une œuvre");

- la sonorisation : une alternance de silence et de bruits : le vacarme de la rue, le ronflement du dormeur, la déchirure de la mousseline et le choc sourd du corps;
- la discontinuité de la narration et la rapidité du rythme : "Les romans de Malraux, faits tout entiers de *temps forts*, limités à la présentation de personnalités véhémentes ou à la description d'états de crises, obligent le lecteur à suppléer par l'imagination les *temps faibles*, les repos, les parties mortes et molles du récit où le temps se traîne normalement, languissamment, sans que rien d'insigne se produise, bref le tissu conjonctif de l'existence réelle" (Cl.E. Magny, cité dans *Les Critiques de notre temps*, p. 113).

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

La plupart des œuvres de Malraux sont publiées chez Gallimard.
La Condition humaine, présentée par Henri Dumazeau, Collection "Profil d'une œuvre", Hatier, 1970.

Études :

ROGER STÉPHANE, *Portrait de l'aventurier*, éd. du Sagittaire, 1960.
GAETAN PICON, *Malraux par lui-même*, coll. "Écrivains de toujours", N°12, éd. du Seuil.
JEAN CARDUNER, *La création romanesque chez Malraux*, édition Nizet, 1968.
POL GAILLARD, *Les critiques de notre temps et Malraux*, éd. Garnier, 1970.
F. DORENLOT, *Malraux ou l'unité de pensée*, éd. Gallimard, 1970.
S. MORAWSKI, *L'absolu et la forme. L'Esthétique d'André Malraux*, éd. Klincksieck, 1972.
JEAN LACOUTURE, *Malraux. Une vie dans le siècle*, éd. du Seuil, 1973.

Points d'Histoire :

NORA PIROVANO-WANG, *L'Asie Orientale de 1840 à nos jours*, éd. Nathan, 1970.
JEAN CHESNEAUX, *L'Asie Orientale aux XIXe et XXe siècles*, coll. Nlle Clio, P.U.F.

- *L'espoir* d'André Malraux a été adapté pour le Cinéma.

Fleming
MEURTRE ET WHISKY

(Livre de l'élève, pp. 32 à 34)

ÉTUDE DU TEXTE :

Le texte permet une double lecture, l'une rapide et sérieuse, l'autre ironique et parodique, si l'on considère la maladresse du texte comme voulue et affectée.

1. Un monologue intérieur trop instructif.

Adoptant la technique du style indirect libre, le texte est censé ne livrer que la subjectivité du personnage. Mais ce discours intérieur est manifestement agencé :

- pour donner les informations indispensables pour le lecteur : le lieu de l'action, l'identité des personnages, les renseignements ethnographiques et économiques sur les milieux décrits (signification du double zéro, définition du mot *capungo,* cours du peso) : "Ce souci d'informer, d'être authentique sans sortir de l'imaginaire, caractérise non seulement la collection du *Fleuve Noir,* mais encore tout le roman d'espionnage actuel. Sous des apparences sérieuses et même graves, il est devenu un illustré pour adultes. Il entraîne le lecteur autour du monde, cultive avec adresse la couleur locale, et, d'une manière générale, respecte scrupuleusement l'exactitude du détail." (Boileau-Narcejac, *Le Roman policier,* Payot, p. 199).
- pour piquer la curiosité : pourquoi la mort du Mexicain est-elle si importante ? Pourquoi a-t-on voulu tuer James Bond ? Pourquoi James Bond aura-t-il à se servir de son arme ? De quelle arme s'est-il servi ?

2. L'exorcisme de l'angoisse.

Comme la publicité, le texte affirme cyniquement des énoncés manifestement faux. Il est dit que "l'idée de la mort était profondément ancrée en James Bond". Or, tout le texte consiste à annuler l'angoisse devant la mort : "L'espion n'est jamais un véritable criminel, quoi qu'il fasse. Il accomplit une mission. S'il tue, c'est sur ordre. Les lois de la guerre, d'avance, le blanchissent, l'excusent, l'innocentent". (Boileau-Narcejac, p. 195-196).

- Tuer fait partie du métier de James Bond. Le métier de tueur est analogue à celui de chirurgien, donc utile et justifié moralement; le tueur ne tue qu'en cas d'extrême nécessité, ou même de légitime défense : c'est un tueur que tue le tueur James Bond. De plus, cette mort, n'est que demi-mal : elle a été une délivrance pour un malheureux.
- L'oraison funèbre du Mexicain est parodique : James Bond affirme qu'il ya une différence extraordinaire entre un mort et un vivant; or, quand il décrit la vie du Mexicain, elle se réduit à l'inventaire dérisoire, policier et aussi peu vivant que possible des papiers d'identité du personnage. La seule image du texte, la comparaison du souffle vital avec un petit être ailé, est un cliché de toutes les mythologies (voir les représentations médiévales de la mort de la Vierge, par exemple).

3. Le narcissisme du surhomme.

James Bond est une caricature du surhomme.

- Homme d'action, il ne se livre à la méditation qu'aux heures creuses de son métier, et après deux doubles bourbons : ce sont des pensées d'ivrogne après le travail.
- Le surhomme est satisfait de lui-même, de son matricule et des droits qu'il lui confère, de sa valeur marchande, du bon fonctionnement de ses muscles qu'il entretient avec le plus grand soin.

Le développement d'un stéréotype dans *La Condition humaine* et *Goldfinger.*

Les deux textes développent le même cliché : le roman s'ouvre sur une scène capitale, sur le meurtre, légitimé par la cause qu'il sert, d'une victime anonyme. Il représente la vie intérieure du meurtrier, il décrit la blessure qu'il a subie avant de tuer.

Mais les différences sont flagrantes et significatives : elles mettent en évidence la pauvreté, la sécheresse et la banalité du roman d'espionnage.

La Condition humaine	*Goldfinger*
- La narration est contemporaine de l'action. L'action est décrite dans toutes ses phases. Le dénouement est incertain.	- La narration est postérieure à l'action. L'action est réduite à un verbe. Elle est présentée comme achevée.
- La présence matérielle du décor joue un rôle dans l'action : éclairage, sons. . .	- Aucun renseignement sur le cadre de l'action. Les souvenirs de Bond lui viennent dans un lieu aseptisé, abstrait, signe seulement d'un certain standing.
- La victime est décrite dans sa présence charnelle; son pied fascine le meurtrier, son ronflement déclenche le meurtre.	- La victime est réduite à une fiche d'état civil, sa mort est exprimée sous la forme d'une image spiritualiste éculée. La mort n'a aucune réalité physique.
- Les motivations du meurtrier sont présentées comme très complexes, à la fois rationnelles, source d'un conflit moral, et pulsionnelles, issues de tendances inconscientes.	- Le meurtrier n'est fait que d'un numéro matricule, de quelques sentiments sommaires, de quelques lieux communs très abstraits et très vagues.

DOCUMENTS :

Textes complémentaires :

Umberto Eco.

"La trame de *chaque* livre de Fleming est grosso modo la suivante : Bond est envoyé dans un endroit donné pour éventer un plan de type science-fiction, ourdi par un individu monstrueux d'origine incertaine, en tout cas pas Anglais, qui, utilisant une activité propre soit comme producteur, soit comme chef d'une organisation, non seulement gagne énormément d'argent, mais fait le jeu des ennemis de l'Occident. En allant affronter cet être monstrueux, Bond rencontre une femme dominée par lui et la libère de son passé en établissant avec elle un rapport érotique, interrompu par la capture de Bond par le Méchant et par la torture qui lui est infligée. Mais Bond défait le Méchant qui meurt de façon horrible, puis il se repose de ses dures fatigues entre les bras de la femme, qu'il est toutefois destiné à perdre".

"On saisit clairement (. . .) comment les romans de Fleming ont pu obtenir un succès aussi répandu : ils mettent en mouvement un réseau d'associations élémentaires, ils appellent à une dynamique originelle et profonde. Ils plaisent au lecteur sophistiqué qui y retrouve, avec une pointe de complaisance esthétique, la pureté de l'épopée primitive traduite sans pudeur et avec malice en termes d'actualité et il applaudit en Fleming l'homme cultivé. Il le reconnaît comme un des siens : le plus habile et le plus dépourvu de préjugés".
("James Bond, une combinatoire narrative", *Communications,* N° 8, 1966).

BIBLIOGRAPHIE

BOILEAU-NARCEJAC, "Le Roman Policier", dans *Histoire des littératures,* Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, 1958.
BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman Policier,* éd. Payot, 1964.
UMBERTO ECO, "James Bond, une combinatoire narrative", in *Communications* N°8, éd. du Seuil, 1966.

PRÉFACES DE ROMANS AU XIXe SIECLE

(Livre de l'élève, pp. 47 à 50)

ÉTUDE DES TEXTES :

Les textes proposés permettent de dégager l'image que les romanciers du XIXe siècle se font d'eux-mêmes : leur situation dans la société, le public auquel ils s'adressent, le rôle et la mission qu'ils s'attribuent.

1. Le romancier : peintre, secrétaire, avocat ou colporteur.

Les termes utilisés pour désigner l'activité du romancier impliquent tous l'humilité de l'écrivain, son dévouement à une cause sociale, sa soumission au réel :

- Le roman est un *miroir* qui *reflète* la société (Stendhal). Le romancier se contente de porter le miroir, dans la *hotte* du colporteur.
- Il est le *secrétaire* de l'historien qu'est la société (Balzac).
  Il *dresse des inventaires*, peint des caractères, compose des types d'activités toutes subalternes.
- C'est un *peintre*, qui fait œuvre de vérité (Zola).
- C'est un *maçon-vidangeur*, qui couvre son siècle du seul crépi qu'il produise et qu'il mérite (Flaubert)
- C'est un *avocat* des pauvres, des causes perdues (Sand).

Seuls les textes de Hugo et des Goncourt passent sous silence le rôle de l'écrivain : ils ne désignent explicitement que le sujet de leurs romans.

2. Le dénonciateur des scandales.

L'humilité de l'écrivain n'implique pas sa froideur ; plusieurs textes sont au contraire lyriques et oratoires dans leur contenu et dans leur forme : ils expriment l'indignation violente que suscitent chez leurs auteurs les tares de la société.

Ils énumèrent ces tares, et en désignent parfois les responsables.

Pour Stendhal, la société dans son ensemble est un bourbier. On ne sait pas ce que désigne *l'inspecteur des routes :* Dieu ? la société ?

Pour Sand, le problème exposé est précis : c'est «l'existence de la femme dans le mariage, la famille et la société», dont sont responsables les lois.

Pour Flaubert, la tare essentielle, c'est la bêtise.

Pour Hugo, la critique porte sur la société entière, mais manque de précision ; il dénonce le «prolétariat» (au sens prémarxiste du terme : condition des prolétaires, c'est-à-dire de ceux qui n'ont que leur salaire pour vivre, qui exercent un métier manuel et ont un niveau de vie très bas), la faim, la nuit (c'est-à-dire l'ignorance), l'asphyxie sociale, l'ignorance et la misère. Il en accuse *les lois* et *les mœurs.*

Pour Zola, l'ivrognerie, la fainéantise, le relâchement des liens de la famille sont les produits de l'ignorance et de la misère.

- Certains désignent explicitement le sentiment qu'éprouve l'auteur : plainte, reproche, douleur, sentiment non raisonné mais légitime et profond de l'injustice et de la barbarie, flot de haine.

- Certains utilisent des images (bourbier, fange, merde, bouse de vache ; enfer, damnation, fatalité, dégradation, déchéance, atrophie, asphyxie ; déchéance, odeur du peuple).

- Certains utilisent des procédés oratoires :
antithèses : azur des cieux, fange des bourbiers ;
redondances : voir l'eau croupir, le bourbier se former ;
ironie : texte de Sand, **(1.11-12)** ;
périodes : la structure du texte de Hugo est périodique, rythmée par la répétition de *tant que*, et la brièveté de la proposition principale produit un effet de chute. Dans le texte de Zola, **(1.2 à 5)** : énumération avec brièveté des termes en fin de phrase et effet de chute.
Interrogations oratoires : texte de Sand, **(1.5-6), (10-12).**
Effet de grossièreté et provocation dans le texte de Flaubert.

Seuls les textes de Balzac et des Goncourt n'expriment aucune indignation, mais de l'intérêt pour la tâche à accomplir, tâche d'historien pour Balzac, d'artiste pour les Goncourt, chez qui les malheurs, drames et catastrophes ne suscitent que des jugements esthétiques : *trop bas, trop peu noble, trop mal embouchés.*

3. La présence du romancier dans sa préface.

Cinq textes sont rédigés à la 1ère personne, deux à la 3ème, mais pour des raisons différentes : Stendhal, en réalité, se désigne lui-même sous l'expression «l'homme qui porte le miroir dans sa hotte», et il engage le dialogue avec le lecteur. Même s'il ne dit pas *je*, il se situe comme l'auteur du livre, Hugo parle en mage et en prophète : c'est le Verbe qui parle, avec la généralité et l'ampleur de vue que peut prendre un être surhumain.

Même si les écrivains, dans la majorité des textes, s'engagent personnellement dans le témoignage qu'ils délivrent, la plupart ne sont pas concernés personnellement par les tares qu'ils dénoncent : ils en sont les spectateurs, non les victimes. Si Flaubert est atteint par la bêtise du XIXe siècle, il l'est de manière un peu vague et générale. Seul le texte de Sand est un témoignage vécu, exprime une revendication précise. C'est le seul texte où l'écrivain ne se situe pas en dehors et à l'abri de l'oppression qu'il dénonce. D'où le caractère agressif du texte, qui déclare ouvertement une *guerre* à *l'opinion.*

4. Contre une éventuelle accusation d'immoralité.

L'une des préoccupations essentielles des romanciers du XIXe siècle, c'est d'éviter le reproche d'immoralité. Pourtant, dans la 1ère moitié du siècle, les monarchies sont sévères pour la presse, mais tolérantes pour les écrivains ; les romanciers répondent aux exigences habituelles des moralistes depuis le XVIIe siècle, qui souhaitaient le respect des bienséances et de la belle nature. Mais sous le second Empire et au début de la 3ème République, les artistes risquent gros à heurter l'idéologie dominante, comme en témoignent les procès de Baudelaire pour *Les Fleurs du mal,* de Flaubert pour *Madame Bovary* (1857), de Champfleury, de Barbey d'Aurevilly pour *Les Diaboliques* (1881), et les scandales suscités par Courbet *(L'Enterrement à Ornans,* 1851 , Manet *Le Déjeuner sur l'herbe, Olympia,* 1865).

Dans l'ensemble, les romanciers cherchent à faire œuvre utile, en portant témoignage sur leur siècle. Seul Théophile Gautier fait exception à la règle dans sa préface ironique à *Mademoiselle de Maupin*

(1835) : "Un roman a deux utilités : l'une matérielle, l'autre spirituelle . . . l'utilité matérielle, ce sont d'abord les quelques mille francs qui entrent dans la poche de l'auteur . . . L'utilité spirituelle est que, pendant qu'on lit des romans, on dort, et on ne lit pas de journaux utiles, vertueux et progressifs, ou telles autres drogues indigestes et abrutissantes."

5. Des romans sur le peuple, non pour ni par le peuple.

Les préfaces des Goncourt et de Zola situent très exactement la tâche des romanciers réalistes et naturalistes : ils ne modifient que l'objet de la représentation romanesque, non son destinataire ni son destinateur. L'expression des Goncourt est intéressante par ses lacunes (incomprises par leurs auteurs) : quand ils prétendent donner aux basses classes «droit au roman», ils ne leur permettent en réalité que de figurer comme objet de spectacle dans leurs fictions. De même, le ton de Zola, malgré ses idées socialistes, peut surprendre un lecteur du XXe siècle : moralisant, il porte un jugement condescendant sur "le peuple", qu'il excuse sans accuser explicitement l'organisation sociale. Ces deux textes posent le problème de la définition et de l'existence d'une littérature "populaire" et "prolétarienne".

Sartre

LA VIE, L'AVENTURE ET LE RÉCIT

(Livre de l'élève, pp. 12 à 13)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Une dissertation philosophique sous forme littéraire.

Le texte pourrait être une dissertation philosophique : il comprend une introduction avec un axiome sous une expression utilisée par les logiciens ("il faut et il suffit") ; une expérience vécue qui sert de base à l'analyse ; deux paragraphes antithétiques opposant la vie au récit, et une courte conclusion. Cette composition correspond aux règles de la dissertation dialectique.

Mais les expressions familières contrastent avec la rigueur scolaire de la composition et tendent à la désamorcer. Sartre s'est inspiré, pour produire cet effet de rupture dans le ton, du roman de Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932), comme en témoigne Simone de Beauvoir dans *La Force de l'âge* : "Le livre français qui compta le plus pour nous cette année, ce fut le *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Nous en savions par cœur des tas de passages. Son anarchisme nous semblait proche du nôtre. Il s'attaquait à la guerre, au colonialisme, à la médiocrité, aux lieux communs, à la société, dans un style, sur un ton qui nous enchantaient. Céline avait forgé un instrument nouveau : une écriture aussi vivante que la parole. Quelle détente, après les phrases marmoréennes de Gide, d'Alain, de Valéry ! Sartre en prit de la graine." *La Force de l'âge* dans le livre de poche, p. 125.

Cette imitation n'est pas un effet rhétorique gratuit : il correspond à une volonté d'introduire la réflexion philosophique dans la vie quotidienne. Simone de Beauvoir décrit ainsi la découverte que fit Sartre de la phénoménologie allemande lors d'une conversation avec Raymond Aron : "Nous passâmes ensemble une soirée au Bec de Gaz, rue Montparnasse ; nous commandâmes la spécialité de la maison : des cocktails à l'abricot. Aron désigna son verre : « Tu vois, mon petit camarade, si tu es phénoménologue, tu peux parler de ce cocktail, et c'est de la philosophie ! » Sartre en pâlit d'émotion, ou presque ; c'était exactement ce qu'il souhaitait depuis des années : parler des choses, telles qu'il les touchait, et que ce fût de la philosophie." (p. 156)

2. La vie et le récit.

L'autobiographie que Sartre a écrite dans *Les Mots* est un exemple du rôle que prennent les récits dans la vie d'un homme : Sartre montre comment, enfant, il s'est identifié à des modèles successifs, tous fournis par les récits des parents, les lectures enfantines, les films.

Pour montrer la place des récits dans la vie actuelle, on pourra faire relever le nombre et l'étendue des récits dans les informations radiodiffusées, les quotidiens, la conversation, l'échange épistolaire, la littérature enfantine, et même la littérature de vulgarisation scientifique.

DOCUMENTS :

- L'opposition entre le temps de la vie et le temps du récit est un thème que Sartre a repris plusieurs fois :

Dans *Situations I*, Gallimard, 1947, "A propos de John Dos Passos", où il compare le récit, raconté après coup, au passé, et le roman, qui tente de garder aux événements leur caractère imprévisible :

"On vit dans le temps, on compte dans le temps. Le roman se déroule au présent, comme la vie. (. . .) Dans le roman, les jeux ne sont pas faits, car l'homme romanesque est libre. Ils se font sous nos yeux ; notre impatience, notre ignorance, notre attente sont les mêmes que celles du héros. Le récit, au contraire, (. . .) se fait au passé. Mais le récit explique : l'ordre chronologique - ordre pour la vie - dissimule à peine l'ordre des causes - ordre pour l'entendement ; l'événement ne nous touche pas, il est à mi-chemin entre le fait et la loi." (p. 16)

Dans *Les Mots*, Gallimard, 1964, Sartre raconte l'effet que produisit sur sa propre vie la lecture de *L'Enfance des hommes illustres* :

"Je pris le temps, je le mis cul par-dessus tête et tout s'éclaira. Cela commença par un petit livre bleu de nuit avec des chamarrures d'or un peu noircies, dont les feuilles épaisses sentaient le cadavre et qui s'intitulait : *L'Enfance des hommes illustres* ; une étiquette attestait que mon oncle Georges l'avait reçu en 1885, à titre de second prix d'arithmétique. (. . .) On encourageait les jeunes lecteurs : la sagesse et la piété filiale mènent à tout, même à devenir Rembrandt ou Mozart ; on retraçait dans de courtes nouvelles les occupations très ordinaires de garçons non moins ordinaires mais sensibles et pieux qui s'appelaient Jean-Sébastien, Jean-Jacques ou Jean-Baptiste et qui faisaient le bonheur de leurs proches comme je faisais celui des miens. Mais voici le venin : sans jamais prononcer le nom de Rousseau, de Bach ni de Molière, l'auteur mettait son art à placer partout des allusions à leur future grandeur, à rappeler négligemment, par un détail, leurs œuvres ou leurs actions les plus fameuses, à machiner si bien ses récits qu'on ne pût comprendre l'incident le plus banal sans le rapporter à des événements postérieurs ; dans le tumulte quotidien il faisait descendre un grand silence, qui transfigurait tout : l'avenir." (p. 168, 169)

- La thèse que soutient Sartre dans ce texte trouve une confirmation dans les recherches structuralistes sur le récit. L'ethnologue Lévi-Strauss et le sémiologue Roland Barthes montrent que l'impression de temporalité vécue que donne la lecture d'un roman est une illusion, que la structure d'un récit repose sur une armature logique que la succession chronologique tend à cacher. Voir *Communications 8*, Le Seuil, 1966 : Roland Barthes : "Introduction à l'analyse structurale des récits."

Exercices complémentaires :

- Proposer aux élèves la première et la dernière phrase d'un récit, leur demander d'imaginer un ou plusieurs parcours menant de l'une à l'autre.

BIBLIOGRAPHIE

Editions :

La Nausée, *Les Mots* et *Qu'est-ce que la littérature ?* sont, comme toute l'œuvre de Jean-Paul Sartre, publiés chez Gallimard. La collection « Folio » et la collection « Idées » (format de poche) ont repris la plupart de ces ouvrages.

Études :

SIMONE DE BEAUVOIR, *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960, et Folio.
MARIE-DENIS BOROS, *Un Séquestré, l'homme sartrien*, Nizet, 1968.
MICHEL CONTAT et MICHEL RYBALKA, *Les Écrits de Sartre*, Gallimard, 1970.
GÉRALD-JOSEPH PRINCE, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, Droz, 1968.
GEORGES POULET, *Le Point de départ*, Plon, 1964.
MAURICE BLANCHOT, *La Part du feu*, Gallimard, 1949, et Folio.
GENEVIÈVE IDT, *La Nausée*, Hatier, Profil d'une œuvre, 1971.
GEORGES RAILLARD, *La Nausée*, Hachette, Poche-critique, 1972.
Magazine littéraire, n° 103-104, septembre 1975.

Céline
"TRANSACTIONS PÉREMPTOIRES EN BAMBOLA-BRAGAMANCE"

(Livre de l'élève, pp. 54 à 55)

ÉTUDE DU TEXTE :

Le texte ne comporte aucun jugement explicite. Pourtant, il prend une valeur de réquisitoire, peu après l'Exposition coloniale internationale de Paris (1931), qui avait exalté le colonialisme. Le texte repose sur une théorie économique implicite, il expose à l'aide d'une anecdote le mécanisme de l'exploitation coloniale et l'idéologie destinée à la masquer.

1. Le mécanisme de l'exploitation, le rôle de l'argent.

"L'échange d'équivalents qui apparaissait comme l'opération originelle s'est retourné de façon que l'échange n'a lieu qu'en apparence" (Marx : *Le Capital*). L'échange, dans le fragment cité, est une caricature d'échange : le pesage est purement symbolique, puisque le Noir en ignore le sens. Le carré de cotonnade n'a pour le Noir aucune valeur d'usage; de plus, la cérémonie d'appropriation, qui consiste à nouer le tissu autour du cou, est imposée par le Blanc.

L'argent permet le vol sous les apparences de l'échange. Le troc aurait révélé la différence entre la valeur du caoutchouc et celle de la cotonnade. L'argent permet une double dépossession : une balle de caoutchouc contre quelques pièces, quelques pièces contre un carré de cotonnade.

Il s'agit ici non d'exploitation, mais de surexploitation : le salaire reçu ne permet même pas à la famille noire de subsister pendant le temps nécessaire à la récolte de la balle et de reproduire sa force de travail.

2. Satire de l'idéologie colonialiste.

Tout ce qui, conventionnellement, est signe de civilisation (usage du langage, de la monnaie, des vêtements, des chaussures) est détourné à des fins nuisibles : l'argent et les vêtements servent à voler, le langage à insulter, les bottes à frapper.

Les tenanciers blancs et les commis noirs croient à la supériorité de la civilisation blanche. Mais ce sont les "sauvages" qui se conduisent en civilisés, et les "civilisés" qui se conduisent en sauvages, et qui "bouffent" les autres, cannibales au sens figuré du terme. La famille noire est timide, discrète, silencieuse et immobile; le tenancier et ses commis parlent beaucoup, en un sabir inarticulé, ils gesticulent, "rigolent" et font du bruit, attitudes que les racistes reprochent d'ordinaire aux Noirs.

Paroles et actes du tenancier et des commis révèlent tous les stéréotypes du racisme : le Noir est sauvage, cannibale, proche du singe; il ne parle pas français. Or le texte retourne ces stéréotypes contre les Blancs eux-mêmes.

3. La mise en scène.

La scène est d'autant plus odieuse qu'elle est jouée pour la galerie, et approuvée par "les petits amis blancs". Ce n'est pas le fait d'un individu, mais d'une collectivité : D'où l'importance de la mise en scène, du "spectacle" que se donnent les Blancs sous prétexte de le donner aux Noirs.

DOCUMENTS :

Quelques jalons historiques sur l'Afrique noire sous la colonisation française :

1870-80 : début de la grande phase de l'expansion coloniale. 1890, Jules Ferry : "La politique coloniale est une manifestation internationale des lois éternelles de la concurrence." Fin du XIXe siècle : l'Europe cherche des marchés pour les excédents de son industrie, des lieux de placement pour ses capitaux.
1894 : création en France du Ministère des colonies.
1920 : opposition anticolonialiste plus systématique avec le PCF; courant d'opinion général en faveur de la colonisation, pour des raisons diverses : nationalisme, thème du génie civilisateur de la France.
1931 : exposition coloniale internationale de Paris.

Documents sur Céline.

Résumant un ouvrage de Tarmo Kunnas, Paul Morelle explique l'idéologie de Céline par son appartenance à une classe moyenne et à une petite aristocratie de province déchue; regrettant la grandeur perdue, il veut tout détruire : "Cette même volupté dans la destruction explique le style, plus que les références traditionnelles au langage populaire, même parlé, même argotique. Le style de Céline détruit le langage ancien parce qu'expression d'une civilisation vouée à l'anéantissement ("Une langue c'est comme le reste, ça doit mourir"). Mais il détruit aussi le langage nouveau qui pourrait naître, comme représentatif d'un type de société qu'il exècre. Populaire, lui ? Ce langage, il le parodie, il l'exaspère, il le pousse au paroxysme."

(PAUL MORELLE, *Le Monde*, 3 mai 1973)

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

La plupart des œuvres de Louis-Ferdinand Céline ont été publiées chez Gallimard et reprises dans les collections *Folio* et le *Livre de Poche*.

Études :

POL VANDROMME, *L.-F. Céline*, éd. Universitaires, 1963, "Céline" in *Cahiers de l'Herne* N°3, 1963, Nlle édition, 1972.
MARC HANREZ, *Céline*, éd. Gallimard, 1969.
TARMO KUNNAS, *Drieu La Rochelle, Céline, Brasillach et la tentation fasciste*, éd. Les Sept Couleurs, 1972.
JACQUELINE MORAND, *Les idées politiques de Louis-Ferdinand Céline*, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1972.

F. VITOUX, *Louis-Ferdinand Céline. Misère et parole,* Gallimard, 1973.
JEAN-PIERRE RICHARD, *Nausée de Céline,* éd. Fata Morgana, Montpellier, 1973.
HENRI MITTERAND, "le discours colonial dans le *Voyage au bout de la nuit*", La Pensée, novembre-décembre 1975, pp. 80-88.

Points d'histoire :

XAVIER YACONO, *Histoire de la Colonisation française,* coll. Que sais-je ? N° 452, P.U.F.
HENRI GRIMAL, *La décolonisation (1929-1963),* coll. U, éd. A. Colin, 1965.
SERGE BERSTEIN, *La décolonisation et ses problèmes,* éd. A. Colin, 1971.
JOSEPH KI-ZERBO, *Histoire de l'Afrique,* éd. Hatier, 1972.
CATHERINE COQUERY-VIDROVITCH, *L'Afrique noire de 1800 à nos jours,* coll. Nlle Clio, P.U.F., 1975.

Yacine
TROISIEME CLASSIQUE A SÉTIF EN 1944

(Livre de l'élève, pp. 58 à 62)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. La lecture du roman entier est difficile : Arabe de langue française, l'auteur cumule des procédés narratifs raffinés empruntés aux deux civilisations. Même si la construction générale du roman fait penser à Faulkner, elle relève "d'une attitude purement arabe de *l'homme face au temps*". C'est pourquoi ce roman ne peut se résumer : "La pensée européenne se meut dans une durée *linéaire*; la pensée arabe évolue dans une durée *circulaire* où chaque détour est un *retour*, confondant l'avenir et le passé dans l'éternité de l'instant. Cette confusion des temps, que les observateurs hâtifs imputent au goût de l'équivoque, et où il faut voir d'abord le signe d'un génie de la synthèse, correspond à un trait si constant du caractère, à une orientation si naturelle de la pensée que la grammaire arabe, elle-même, en est marquée. On ne pourra suivre ici le *déroulement* de l'histoire mais son *enroulement* - le passage d'un plan de conscience à un autre s'opérant par une espèce de glissement de l'esprit au long de spirales indéfiniment continues." (Avertissement de l'Editeur, **p. 6**).

2. Le fragment cité se situe dans la 5ème et dernière partie du roman. Mustapha, l'un des quatre principaux personnages du roman, est amoureux de la mystérieuse Nedjma, fille d'une Française et d'un Arabe, qui symbolise l'Algérie; il évoque des souvenirs d'enfance. Fils d'un avocat des Arabes, il avait une quinzaine d'années quand éclatent, en 1945, les événements de Sétif; il était alors élève au collège de Sétif.

Son histoire s'insère dans celle du mouvement algérien pour l'indépendance :

- 1936 : le gouvernement Blum reprenait un projet de loi qui aurait conféré à 20 000 Musulmans le droit de vote; mais devant l'opposition des Européens, il le retirait. Après cet échec de la politique d'assimilation, le nationalisme algérien se développe rapidement.
- 1943 : "Le Manifeste du peuple algérien" demande la constitution d'un État algérien autonome.
- Mars 1944 : le général de Gaulle accorde les droits de citoyenneté à l'élite algérienne, et propose l'assimilation de l'Algérie à la France. En réponse, toutes les tendances nationalistes, à l'instigation de Ferhat Abbas, fusionnent en un mouvement unique : les Amis du Manifeste et de la Liberté. Il regroupe, à ses débuts, des éléments très divers : des notables locaux opportunistes, légalistes et modérés : des paysans et des petits bourgeois attachés à leur langue et à leur religion, révolutionnaires et extrémistes : "L'Algérie est ma patrie, l'arabe est ma langue, l'Islam est ma religion"..Le récit de Yacine se situe dans ce contexte historique complexe, et reflète les déchirements de Sétif en mai 1945, où s'est décidée la Révolution de 1954 et préparée l'indépendance de 1962.

3. L'obscurité et la densité incisive du texte viennent de deux procédés :

L'absence de commentaire explicite : comme dans les romans behaviouristes, le sens du texte

est entièrement implicite; il doit être reconstitué à partir d'informations données une à une, qui lèvent peu à peu les ambiguïtés. Ainsi, le caractère insolite de cette séance de composition, les changements de place, le nombre inhabituel d'absents, la nervosité du professeur, ne sont expliqués qu'à la **l. 47.** Les sentiments des personnages d'origine européenne restent énigmatiques pour le lecteur, comme ils le sont pour Mustapha : on ne sait pas si les élèves européens et le professeur savent pourquoi les élèves musulmans sont absents ce jour-là, si le professeur hésite à renvoyer la composition à un autre jour, si les élèves blâment la présence de Mustapha ou s'ils se contentent de s'en étonner. De même, dans la deuxième partie, on ne sait pas si Mustapha connaît ou non le tract que lui lit le principal; on suppose seulement que cette lecture à haute voix rejette vers ses compatriotes l'enfant encore hésitant et soumis au chapitre précédent.

- **La condensation des événements** : les deux chapitres présentent deux situations chargées de multiples significations :
- Chapitre XI : parce que le calendrier scolaire ne tient pas compte des fêtes musulmanes, l'enfant doit choisir entre le succès scolaire (Mustapha aime les sciences naturelles et il est sûr d'être premier) et la fidélité à sa religion et à ses camarades.
- Chapitre XII : Le texte exprime et signale des faits très divers :

La pauvreté des Algériens face aux colons (**l. 65**);

Les déchirements de l'élite intellectuelle algérienne et sa révolte;

Les soupçons des colons à l'égard des élites (Mustapha est soupçonné parce qu'il est le plus doué);

Les contradictions entre la culture humaniste gréco-latine et la colonisation, qui permettent de retourner contre les colons eux-mêmes les textes dont ils se réclament.

Or les deux événements décrits dans ces chapitres auraient pu être dissociés dans le temps. L'auteur les condense dans une même séance de cours, suscitant ainsi une énigme supplémentaire, à la fin du chapitre XI : pourquoi le principal convoque-t-il Mustapha ? Est-ce en rapport avec l'absence des autres élèves musulmans ? De plus, cette condensation accentue l'effet dramatique et l'injustice des événements : tout se passe comme si la communauté française punissait Mustapha de sa bonne volonté même, de l'hommage qu'il rend à l'école française, de ses efforts vers l'assimilation.

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

Nedjma, Le Seuil, 1956.
Le Cercle des représailles (Cycle de trois pièces de théâtre : *Le Cadavre encerclé, La Poudre d'intelligence, Les Ancêtres redoublent de férocité*), Le Seuil, 1959; *Le Polygone étoilé,* récit, Le Seuil, 1966, *L'homme aux sandales de caoutchouc* (Théâtre), Le Seuil, 1970.

Points d'Histoire :

A. MEMMI, *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française,* éd. Présence africaine.
A. NOUSCHI, *La naissance du nationalisme algérien,* Paris, 1961.
FRANZ FANON, *Les Damnés de la terre,* éd. Maspéro, 1961.
Les enfants d'Algérie, Récits et dessins d'enfants pendant la Guerre d'Algérie, éd. Maspero, 1962.
YVES COURRIERE, La Guerre d'Algérie, *Les Enfants de la Toussaint,* éd. Fayard, 1969; suivi de trois autres tomes sur la Guerre d'Algérie.

ABDALLAH MAZOUNI, *Culture et enseignement en Algérie et au Maghreb,* éd. Maspéro, 1969.

Filmographie :

Plusieurs films ont été consacrés à l'Algérie et à la guerre d'indépendance algérienne. Conçus pour la plupart par des cinéastes français ou italiens (Y. Courrière, Y. Boisset, G. Pontecorvo, Bertucelli), ils commencent depuis quelques années à être réalisés par les Algériens eux-mêmes. Le Festival de Cannes 1975 a ainsi couronné de la palme d'or le film : *Chronique des années de braise,* de Lakhdar Hamina qui avait déjà produit en 1971 : *Du vent dans les Aurès.*
Autres films sur l'Algérie : *Le petit Soldat* de J.-L. Godard (1960), *L'Insoumis* d'Alain Cavalier (1967), *Rempart d'argile* de l'Italien Bertucelli (1971) et *Avoir vingt ans dans les Aurès* de René Vautier (1971).

HAPPY END A BREST

(Livre de l'élève, pp. 63 à 65)

ÉTUDE DES DOCUMENTS :

1. Travaux proposés.

La comparaison entre les différentes versions d'une même trame narrative peut donner lieu à des travaux très différents :

- des exercices de style, à la manière de Queneau : *Exercices de Style,* Gallimard, 1947. La trame narrative est rigoureusement la même; seuls changent le niveau de la langue, le vocabulaire, la syntaxe, non le point de vue sur les faits ni les informations fournies;
- une étude des relations d'un même fait divers dans différents quotidiens : ce n'est plus seulement le niveau de langue qui change, mais encore le contenu des informations, les relations entre le destinateur et le destinataire de l'information, l'idéologie qui donne le sens des faits. L'étude peut être suivie d'exercices de rédaction pour tel ou tel quotidien.

2. Les informations contenues dans les quotidiens proposés.

Informations	*L'Aurore*	*L'Humanité*	*Le Monde*	*France-Soir*	*Le Paris. Libéré*
Sort de l'otage					
Durée de la séquestration		+	+	+	—
Présence du mari	—	+	—	+	—
Hospitalisation	—	+	+	—	—
Le hold-up					
Mort du policier	—	+	+	+	—
Mention de la banque	—	+	+	—	—
Sort de l'argent volé	+	—	—	—	—

Informations	*L'Aurore*	*L'Humanité*	*Le Monde*	*France-Soir*	*Le Paris. Libéré*
L'action de la police					
Rôle du capitaine	—	—	—	+	+
Rôle de la B A C	+	—	—	+	+
"les forces de l'ordre"	—	—	—	—	+
Les félicitations					
- du Ministère de l'Intérieur	—	—	—	—	+
- du Maire de Brest	—	—	—	+	—

3. Interprétation.

Il serait simpliste de se contenter de classer les quotidiens en "presse de droite" et "presse de gauche". Certes *Le Monde* et *L'Humanité* délivrent ici les mêmes informations : tous deux signalent l'hospitalisation de l'otage et la mort d'un policier, ce qui amoindrit le succès des policiers.

Tous deux font la synthèse de l'événement en reliant la prise d'otage avec le vol qui a eu lieu la veille dans une banque. Mais *L'Humanité* utilise les mêmes procédés littéraires que *France-Soir* pour dramatiser l'événement et l'intégrer dans une quotidienneté attendrissante. *Le Monde* utilise au contraire des effets de sécheresse tendant à donner une impression d'objectivité et de sérieux.

L'Aurore, Le Parisien Libéré et *France-Soir* mettent également en valeur l'action des policiers. Mais *L'Aurore* donne de l'action un schéma épuré, presque abstrait et souligne sa signification morale. *France-Soir* et *Le Parisien* insistent sur le rôle des individus, en dégageant le caractère anecdotique du fait.

D'autre part, *France-Soir* met moins l'accent sur la morale à tirer de l'histoire que sur l'histoire elle-même (selon le schéma que Jakobson a tracé de la communication, la fonction de *France-Soir* serait moins conative que "poétique" . . .). *France-Soir* construit l'événement selon les règles de la dramaturgie classique. Il met aussi en valeur le rôle des journalistes, soulignant ainsi le caractère sensationnel de l'information elle-même. Le fait est doublement dramatisé : l'action est un drame avec suspense, rebondissements et pathétique; le reportage est lui-même une action, dont le journaliste, selon un vieux mythe, est le héros.

4. Grille pour l'analyse de faits divers.

- Dresser la liste des informations délivrées et des informations écartées.
- Etudier le vocabulaire utilisé pour les délivrer : oppositions sémantiques, niveau de langue, jugements de valeurs moraux ou affectifs . . .
- Etudier les relations entre le destinateur et le destinataire.

- Étudier la structuration des faits : les acteurs du drame et la façon dont ils sont désignés; les rapports de causalité explicites ou implicites entre les événements.
- Relever les effets de réel, la façon dont le texte signifie sa fidélité à l'événement : précisions insignifiantes, couleur locale, individualisation de l'action, précisions chronologiques, etc.

BIBLIOGRAPHIE :

Les Revues :

- *Documents service adolescence :* numéro spécial sur la presse réalisé par l'APIJ, l'AJV et *Presse-Actualité* (19 documents pour travaux de groupes).
- *Presse-Actualité :* revue de l'information écrite, parlée, télévisée. Revue mensuelle très utile pour enseignants et lycéens; elle publie régulièrement des bibliographies, des mises au point sur les tirages des périodiques, des grilles d'analyse sur tout les procédés d'information et les media.

On trouvera une grille d'analyse des articles de presse, élaborée par J. Gritti, dans la revue *Presse-Actualité*, N°s 77, 78, 83, 85 :

1) La culture présupposée : termes définis, termes non définis; termes chargés d'une intonation particulière, termes traducteurs.
2) Les rapports entre journal et lecteur : traces du destinateur et du destinataire.
3) Les termes confrontés : les oppositions-clés.
4) Le "paysage qualitatif" : les jugements de valeur, les registres affectifs, leur hiérarchie.
5) Les lieux idéologiquement marqués.

Numéros spéciaux de *Presse-Actualité* sur *L'Information,* février 1974, sur *Le Match/presse/radio/télévision,* avril 1975.

La Presse et l'événement, Mouton (Centre d'études de presse de l'Université de Bordeaux).

GILBERT COHEN-SÉAT et PIERRE FOUGEYROLLAS, *L'action sur l'homme : Cinéma et Télévision,* éd. Denoël, 1961.
R. PUCHEU, *Le Journal, les mythes et les hommes,* Éditions Ouvrières, 1962.
P. ALBERT, *La Presse,* coll. "Que sais-je ?" N° 414, P.U.F.
F. TERROU, *L'Information,* coll. "Que sais-je ?" N° 1000, P.U.F.
PH. GAILLARD, *Technique du Journalisme,* coll. "Que sais-je ?" N° 1429, P.U.F.
H. MACLUHAN, *Pour comprendre les mass-media,* éd. Mame/Seuil, 1968.
JEAN CAZENEUVE, *Les pouvoirs de la Télévision,* coll. "Idées" éd. Gallimard.
O. BURGELIN, *La Communication de masse,* S.G.R.P., 1970.
B. VOYENNE, *La Presse dans la société contemporaine,* coll. U, éd. A. Colin, 1971.
A. KIENTZ, *Pour analyser les Media,* éd. Mame, 1971.
E. DERIEUX et J.-C. TEXIER, *La Presse quotidienne française,* coll. U_2, éd. A. Colin, 1974.

Sur tout ce qui concerne l'étude de la presse face à l'événement, il est intéressant d'un point de vue historique, de consulter les ouvrages parus dans la collection "*Kiosque*" chez A. Colin.

LA GRANDE GUERRE EN COMPOSITION FRANÇAISE

(Livre de l'élève, pp. 66 à 69)

ÉTUDE DU TEXTE :

Le texte fait partie d'un recueil de compositions proposées comme modèles aux écoliers pendant la guerre de 1914-18. Toutes ont pour sujet l'héroïsme des militaires et de quelques civils; elles servent de modèles de rédaction, mais aussi de modèles de conduite, de leçons de civisme.

1. Le résumé : une interprétation des faits.

L'action décrite peut être interprétée de plusieurs manières : on peut mettre l'accent sur la lutte collective ou sur l'héroïsme individuel. On pourrait ainsi trouver d'autres titres pour certains paragraphes, en faisant de la mort du commandant le sujet essentiel de l'action :

§ 2 : H. est blessé;
§ 3 : H. se fait transporter au milieu de ses hommes victorieux;
§ 4 : Agonie de H.;
§ 5 : Mort de H.

Mais les textes officiels, durant la guerre de 1914, ont tous pour objet de dissimuler la réalité de la mort sous sa signification patriotique, et d'exalter l'héroïsme collectif.

2. La situation de communication.

Une histoire donnée pour vraie.

Les civils n'ont connu la guerre de 14-18 que par ouï-dire. Tous les récits de faits héroïques, vrais ou faux, doivent porter des "marques de réel". D'où les précisions du § 1, la date de l'événement, la situation exacte du village, qui ne sont pas nécessaires à la compréhension des faits, et qui ne servent qu'à garantir leur authenticité.

D'autre part, la 2ème partie du paragraphe est destinée à prouver la légitimité de l'action, elle répond à une objection implicite, souvent faite depuis aux responsables des mouvements militaires, qu'on a accusés de gaspiller leurs hommes en les lançant inconsidérément dans des entreprises désespérées.

Les pronoms personnels : nous et *on.*

Nous, en français, a deux sens : *je + vous,* ou *je + eux.* Dans un discours pédagogique, *nous* a d'ordinaire une signification particulière : c'est un artifice pédagogique destiné à masquer la fonction directive du professeur; il donne l'impression d'instaurer une communauté entre le professeur et les élèves. En réalité, il s'agit d'un *vous* déguisé. Dans le texte cité, le *on* du § 6 a cette fonction : on pourrait le remplacer par *vous.*

Le *nous* des § 1 et 6 a une autre fonction : il signifie "nous Français", il désigne à la fois *je, vous, eux*; il situe la communication à l'intérieur d'une lutte; destinateur et destinataire sont du même côté, contre les ennemis; il renforce la cohésion nationale.

3. L'image de la hiérarchie militaire.

Les relations entre les officiers et les hommes occupent une place importante dans les textes qui concernent la Guerre de 14-18 : la responsabilité des gradés dans les pertes subies a été souvent invoquée, même si leur courage a été rarement mis en doute. (Voir le texte de Céline cité dans le manuel **p. 70**).

Dans ce texte, l'officier est d'abord un père pour ses hommes (**l. 8**). Sa blessure les émancipe, fait d'eux des adultes aux "mâles figures", et l'affection paternelle est remplacée, après leur exploit, par une affection amicale (**l. 23**), qui met les officiers et les soldats victorieux à égalité. La victoire donne accès à l'âge adulte et à la promotion sociale.

4. La mort masquée par le martyre.

La réalité physique de la mort est masquée par sa justification, par la cause qu'elle sert :

- elle est présentée comme le prix de la victoire (on ne montre pas, dans ces récits, de mort inutile).
- Le texte ne donne aucune précision sur la blessure, désignée en termes abstraits (*gravité, dont les forces s'épuisaient rapidement)*. Rien ne permet de l'imaginer; elle affaiblit et donne la mort, mais elle ne fait pas souffrir.
- L'agonie se déroule selon le cérémonial des hagiographies chrétiennes : le mourant est au milieu de la communauté; il récite des prières, ici un chant patriotique; il meurt avec le sourire qu'ont les martyrs dans les peintures médiévales; dans ses dernières paroles, le nom de la patrie remplace le nom de Dieu. Le texte, paru après les lois de 1905 sur la laïcité, garde les formes d'un enseignement religieux et n'en change que les contenus les plus superficiels.

5. Clichés et stéréotypes.

Le style du texte porte la marque d'une époque : il est chargé de gallicismes, d'archaïsmes, de tournures qui caractérisent les exercices de français élémentaire (Voir Renée Balibar, *Le français national* et *Les français fictifs*, Hachette, 1974) :

- **l. 9-10** : une expression consacrée pour décrire la soudaineté de l'action;
- **l. 12** : une expression archaïque inusitée dans la langue courante : *maintes fois.*
- Les répétitions sont évitées systématiquement. D'où la présence de termes variés désignant les soldats : *hommes, braves, régiment, bataillon, mâles figures.*
- **l. 20** : une inversion lourde, destinée à l'étude grammaticale des présentatifs, et qui connote le style soigné.

DOCUMENTS :

Comment un enfant de neuf ans, Jean-Paul Sartre, accueille les récits de la Grande Guerre et rêve à leur sujet :

"De temps en temps, l'auteur, par pitié, me chargeait de porter un message, les Allemands me capturaient, j'avais quelques fières ripostes et puis je m'évadais, je regagnais nos lignes et je m'acquittais de ma mission. On me félicitait, bien sûr, mais sans véritable enthousiasme et je ne retrouvais pas dans les yeux paternels du général, le regard ébloui des veuves et des orphelins. J'avais perdu l'initiative : on gagnait les batailles, on gagnerait la guerre sans moi; les grandes personnes reprenaient le monopole de l'héroïsme, il m'arrivait de ramasser le fusil d'un mort et de

tirer quelques coups, mais jamais Arnould Galopin ni Jean de la Hire ne m'ont permis de charger à la baïonnette. Héros apprenti, j'attendais avec impatience l'âge de m'engager".
(Sartre, *Les Mots*, éd. Gallimard).

L'écolier Poulou imite ensuite les récits qu'il a lus : "Avec la protection de la Pucelle, je commençai l'histoire du soldat Perrin : il enlevait le Kaiser, le ramenait ligoté devant nos lignes, puis, devant le régiment rassemblé, le provoquait en combat singulier, le terrassait, l'obligeait, le couteau sur la gorge, à signer une paix infamante, à nous rendre l'Alsace-Lorraine. Au bout d'une semaine mon récit m'assomma".

Céline
"UNE IMMENSE, UNIVERSELLE MOQUERIE"

(Livre de l'élève, pp. 70 à 73)

ÉTUDE DU TEXTE :

Les romans de Céline s'inscrivent tous dans un dialogue véhément avec l'idéologie dominante : le témoignage sur la colonisation (voir texte "Transactions péremptoires. . ., p. 54) renvoie à l'optimisme colonialiste, qui culmine dans l'exposition coloniale de 1931. De même, ce fragment n'a de sens que comme contestation du nationalisme revanchard et militariste qui avait précédé 1914, et comme expression de la désillusion et de l'horreur qui saisit toute une génération. Cette contestation s'exprime sous forme parodique : c'est une parodie d'épopée, genre militariste par excellence, et en même temps une provocation.

1. La composition épique.

- Elle est rigoureusement symétrique, jusqu'à l'artifice. Elle repose sur un agencement des faits qui prouve la présence du destin : la 1ère partie préfigure la 2ème. Les événements se produisent juste au moment voulu pour produire un tel effet.
- Le messager est un personnage épique, décrit à l'aide d'épithètes homériques (*ignoble cavalier* (l. 12), *messager vacillant* l. 19), comparé à des personnages historiques (*Bélisaire* l. 4), à des êtres surnaturels (*fantôme* l. 8).
- Bardamu joue le rôle du narrateur dans l'épopée : il fait l'oraison funèbre des héros morts.
- Le colonel est décrit à l'aide d'un cliché, dénoncé comme tel : *une espèce de regard en acier* (l. 11).

2. Ironie et parodie.

- Le messager a tout du héros épique, sauf l'essentiel, le courage. D'où des comparaisons qui le dévalorisent : *un petit chien qui rêve* (l. 24), le casque *comme un chapeau melon* (l. 15), qui font de lui, au lieu d'un vrai héros, un civil, un enfant déguisé en soldat.
- L'usage systématique des euphémismes tend à l'humour noir : affectation de familiarité (*nos Allemands* l. 26), réduction de l'horreur à la trivialité de la vie quotidienne (l. 27-30, 75-76, 80, 81, 84).
- Ironie dans l'attitude du colonel et du cavalier réunis dans la mort : c'est la réconciliation des gradés et des 2èmes classes(thème médiéval de la danse macabre).

3. La transcription de la parole.

Cette transcription est, bien sûr, toute fictive et conventionnelle : la sténographie d'un monologue enregistré donnerait un résultat fort différent, beaucoup moins dense, avec des ruptures de

ton moins nombreuses et moins systématiques.
Principaux signes conventionnels de langue orale retranscrite :
- comparaisons familières;
- vocabulaire familier en contraste avec un vocabulaire très choisi;
- généralisation de *que*;
- pléonasmes, et surtout renforcement des adverbes;
- dissociation des relations syntaxiques et des éléments sémantiques :

"il avait l'air de la saluer,	lui, ce cavalier à pied, la guerre	en entrant"
relations syntaxiques	éléments sémantiques de la relation	circonstances annexes

4. La provocation.

Elle consiste à renverser les jugements moraux ou affectifs les plus répandus :
- à refuser l'héroïsme, les valeurs guerrières : les braves et les gradés sont considérés comme "de sacrées ordures" ou comme des sots. Les autres sont considérés comme des hommes normaux et sains; Bardamu reconnaît sans honte sa peur, sa joie d'être vivant;
- à refuser l'émotion et l'exaltation : les sensations, au moment de l'explosion, sont décrites de manière impressionniste et pointilliste; les effets physiques de la mort sont exposés sans périphrases.

DOCUMENTS :

Jugement de Céline sur sa propre entreprise : "Rien n'est plus difficile que de diriger, dominer, transposer la langue parlée, le langage émotif, le seul sincère, le langage usuel, en langue écrite, sans le tuer".

Jugements de Queneau sur Céline :
Bâtons, chiffres et lettres, Idées, Gallimard, 1965).

A propos du *Voyage au bout de la nuit :* "Le premier livre d'importance où pour la première fois le style oral marche à fond de train (et avec un peu de goncourtise)" (p. 17).

- Sur la transcription du langage oral :
"Il est arrivé que d'authentiques prolétaires ont écrit dans un langage vrai. Ils sont très rares. Ce sont presque toujours des bourgeois qui ont écrit (ou tenté d'écrire) en langage parlé. Mieux, même : la plupart des auteurs qui pratiquent le néo-français sont plus ou moins, politiquement, du centre ou de droite; quant aux argotiers proprement dits, ce sont toujours de fieffés réactionnaires". Et Queneau en donne pour preuve le cas de Céline, tout en le pastichant :
"Tiens. Et celui-là. Pas peuple : un médecin. Mais pour le faire à la populaire, il en remettait même un peu. Tout de même, il a une forte tendance à ressembler à un grand écrivain. *Le Voyage au bout de la nuit,* ça a été tout de même un bouquin sensationnel. Mais quand il a voulu le faire au politique, qu'est-ce qu'il a pu débloquer. Ses idées étaient moins bien moulées que la belle prose classique. Son délire provenait peut-être de l'emploi de l'argot : le lumpenprolétariat doit avoir à faire là-dedans. N'empêche que le *Voyage* est le premier livre important où l'usage du français parlé ne soit pas limité au dialogue, mais aussi au narré".

- Sur la syntaxe de Céline, proche de la syntaxe du chinook, langue non indo-européenne :
"En chinook, la phrase est construite de telle sorte qu'une première partie contient toutes les indications grammaticales (c'est-à-dire les "morphèmes") et la seconde toutes les données concrètes

(les "sémantèmes") (. . .). On commence par énoncer les signes grammaticaux abstraits, le "résumé algébrique de la pensée", puis on emplit cette forme vide avec des désignations de choses et de faits précis". (p. 57).

BIBLIOGRAPHIE :

Pour les Études sur Céline, cf. la fiche consacrée au texte "Transactions péremptoires" . . .

Études sur la Guerre de 1914-1918 :

La grande Guerre en littérature vu du côté du soldat.
ROLAND DORGELES, *Les Croix de Bois,* dans le Livre de Poche.
ROLAND DORGELES, *Le Cabaret de la belle femme,* dans le Livre de Poche.
MAURICE GENEVOIX, *Ceux de 14,* éd. Flammarion.
ERICH MARIA REMARQUE, *A l'Ouest, rien de nouveau,* dans le Livre de Poche.
HENRI BARBUSSE, *L'Enfer,* dans le Livre de Poche.
HENRI BARBUSSE, *Le Feu,* dans le Livre de Poche.
ROGER MARTIN DU GARD, *Les Thibault,* tome V dans la collection Folio.
A. DUCASSE, J. MEYER et G. PERREUX, *Vie et mort des Français,* 1914-1918, éd. Plon.

Points-Histoire :

De nombreux ouvrages ont bien sûr été publiés sur le Premier conflit mondial. Parmi l'abondante bibliographie, citons :
PIERRE RENOUVIN, *La Crise Européenne et la Première Guerre mondiale,* coll. Peuples et Civilisations, P.U.F., 1948.
PIERRE RENOUVIN, *La Première Guerre mondiale,* "Que sais-je ? " N° 326, P.U.F.
MARC FERRO, *La Grande Guerre (1914-1918),* coll. "Idées", éd. Gallimard, 1967.
GUY PEDRONCINI, *Les mutineries de 1917,* P.U.F., 1967.
J. DROZ, *Les Causes de la Première Guerre mondiale,* coll. "Points", éd. du Seuil, 1974.

Filmographie :

Dès 1917, alors que des poilus se mutinaient au front, Abel Gance réalisait *J'Accuse*, le premier film contre la guerre. Dénoncé comme antimilitariste, il fut modifié dans son scénario, ses sous-titres et son montage.
Plusieurs montages des bandes d'actualité de l'époque ont été réalisés depuis lors. En 1971-1972, Harris et Sédouy ont produit un film intéressant sur la France de 1914-1918 :
En passant par la Lorraine : montage de bandes d'actualités et d'interview de gens ayant vécu cette époque. *Les Croix de Bois* et *A l'Ouest, rien de nouveau* ont connu dès les années 30 une adaptation cinématographique. Sur le problème des rapports soldats/officiers, on peut citer : *Pour l'exemple* de Joseph Losey (1964), *Les Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick (1957) et *Les Hommes contre* de Francesco Rossi (1970).

Soljenitsyne
COMPLICITÉ ENTRE ENNEMIS

(Livre de l'élève, pp. 74 à 78)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Contexte et signification du roman.

Août 14 a été projeté en 1936 et réalisé en 1969-70; c'est le premier volet d'une œuvre plus vaste. Il se présente comme une réponse à *Guerre et paix* de Tolstoï; il veut montrer l'influence décisive des individus sur les événements historiques.

"L'auteur s'est donné pour tâche d'exposer jour après jour l'histoire à la fois militaire et intime d'une armée durant une dizaine de journées du mois d'août 1914 en Prusse orientale" (P. Pascal, *Le Monde,* 15-09-72). Le texte présente une analyse personnelle des événements : il rejette la responsabilité de la défaite militaire – donc de la faiblesse de la Russie qui a permis la Révolution d'Octobre – sur l'incompétence des états-majors : "Sur tous ces trop nombreux généraux plane un blâme commun : ils n'ont pas la pratique des opérations, ils sont moins attachés à leurs devoirs qu'à leur carrière, ils savent mal coordonner, organiser, prévoir, bref commander de grandes unités. Depuis les divisionnaires jusqu'au Grand Duc commandant en chef, ce sont eux les grands coupables du désastre qui a détruit la 2ème armée" (P. Pascal). Cette thèse de Soljenitsyne a été vivement combattue par les écrivains et historiens soviétiques.

2. Les personnages et leur signification.

Les personnages qui agissent dans cette scène symbolisent tous un type social.

- **Samsonov** est un personnage réel et il semble que Soljenitsyne se soit appuyé sur des documents historiques pour le décrire : "conducteur d'hommes puissant et majestueux, mais bienveillant et paternel, paré de tous les attributs d'un haut chef militaire" (P. Rawicz), il perd pourtant toutes les occasions de victoire, il est obligé de fuir dans la forêt avec quelques officiers de son état-major qui évitent toute responsabilité et il se suicide pour réparer les fautes commises. "Samsonov est le passé qui meurt" (P. Pascal).
- **Le colonel Vorotyntsev** est un personnage imaginaire; il représente une nouvelle génération d'officiers, formée dans les académies, trop peu nombreux encore pour redresser la situation. Vorotyntsev est le porte-parole de Soljenitsyne, lucide, ironique et intelligent qui, à la fin, brise sa carrière en déclarant ouvertement au commandant ce qu'il pense de la responsabilité des généraux dans la défaite.
- **Le sergent Blagodariov** "est l'alter ego du colonel Vorotyntsev, toujours dévoué, toujours efficace, gardant aux pires moments bonne humeur et sang-froid, alliant le respect dû au supérieur et la franche expression de son idée à lui, au point qu'est née entre l'officier d'état-major et le sous-officier une vraie amitié" (P. Pascal).

- **Les Cosaques** représentent le peuple, dont Soljenitsyne décrit abondamment dans le reste du texte le dévouement, l'héroïsme, et même la rapidité de décision et l'intelligence des événements. Sergent et cosaques semblent beaucoup plus habitués au maniement des armes que l'officier.
- **Le général allemand** est vu par Vorotyntsev, il sert à une série de comparaisons implicites avec les généraux russes. Il symbolise seulement l'efficacité, la tenue, et même l'allure aristocratique des cadres de l'armée allemande, mais il n'a pas d'intériorité, sa subjectivité n'intéresse pas le narrateur; tout est décrit du point de vue des Russes.

3. Techniques romanesques de Soljenitsyne.

M. Aucouturier *(Le Monde,* 15-09-72) distingue deux traits caractéristiques de la démarche narrative de Soljenitsyne :

- "la lenteur minutieuse du récit, qui suit pas à pas le personnage, épie ses moindres gestes et, à travers lui, les moindres détails de ce qui l'entoure (on observe particulièrement cette espèce de ralentissement et de grossissement du détail dans certains dialogues importants où la netteté visuelle de la scène doit compenser la sécheresse abstraite du propos)". C'est précisément le cas dans la scène citée.
- Le morcellement du texte en paragraphes d'une seule phrase, **1.15-25,** est destiné à ralentir l'action en la coupant de temps d'arrêt.
- Les temps de pause, d'immobilité et de silence, sont notés et même décrits dans les détails les plus infimes qui peuvent y introduire de la variété et une histoire. Pourtant, **l. 25-44,** ce temps d'arrêt n'est pas uniforme : il est scandé par les légers mouvements des chevaux et le bourdonnement des taons.
- Le commentaire des paroles et des gestes, dès que le dialogue est engagé, **l. 55-109,** semble épuiser la signification de la scène.
- "Le passage constant et presque insensible en russe de la narration objective au monologue intérieur en style indirect libre, permet à l'auteur de "se mettre dans la peau" de ses personnages tout en gardant vis-à-vis d'eux une certaine distance ironique".

Le style indirect libre est manifeste **l. 12-14, 68-71, 87-89, 90-93.** Mais ailleurs, la distance entre le narrateur et les personnages est variable; elle est nette jusqu'à l'ironie, **l. 56-61, 102-109**; plus difficile à déterminer dans le reste du texte. On ne sait pas si la scène est vue par les personnages ou commentée par le narrateur (**l. 45-54** : sans doute s'agit-il de l'interprétation du spectacle par Vorotyntsev, mais on peut supposer aussi une interprétation du narrateur). De toute façon, dans ce domaine où les distinctions sont subtiles, la traduction ne permet guère d'analyser le texte avec certitude.

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

- Récits de Soljenitsyne les plus accessibles aux lycéens :
Une journée d'Ivan Denissovitch, 1962, trad. française 1963, dans Le Livre de Poche. *La Maison de Matriona,* trad. fr. 1960 dans Le Livre de Poche.

Etudes :

"Soljenitsyne", in *Cahiers de l'Herne,* sous la direction de G. Nivat et M. Aucouturier, 1971.

G. LUKACS, *Soljenitsyne,* Coll. "Idées", éd. Gallimard.

P. DAIX, *Ce que je sais de Soljenitsyne,* éd. du Seuil, 1973.

D. BURG et G. FEIFER, *Soljenitsyne, sa vie,* éd. R. Laffont, 1973.

Filmographie :

JEAN RENOIR, *La Grande Illusion*, 1937.

Cet aspect dérisoire de la guerre a été également illustré par JOHN BOORMAN dans *Duel dans le Pacifique* (1968) où deux soldats, américain et japonais, se trouvent face à face sur une île déserte et se font la guerre.

Flaubert
UN COUP DE FOUDRE

(Livre de l'élève, pp. 79 à 83)

ETUDE COMPARATIVE DES TEXTES :

La comparaison entre le texte autobiographique et le texte romanesque écrit trente ans plus tard permet de dégager les principales procédures du travail du romancier. Mais on aboutirait à des conclusions différentes en comparant *Les Confessions* et *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, *Jean Santeuil* et *A la Recherche du temps perdu* de Proust, *Les Mots* et *L'Enfance d'un chef* de Sartre.

1. Les éléments essentiels de (1) se retrouvent, transformés, dans (2) :
- les circonstances : le sauvetage d'un châle rayé au bord de l'eau, remerciements de la propriétaire du châle;
- le portrait de la personne aimée : vêtements, teint, chevelure, sourcils, nez, main;
- les sentiments du jeune homme : surprise, admiration, curiosité mystique, l'emportant sur le désir physique, sentiments étendus à tout ce qui environne l'objet aimé.

2. Les transformations :
- **la dimension** : (2) a gagné en sobriété et en intensité;
- **la structure** : (1) simple, statique, scolaire; le récit est suivi d'un commentaire;
  (2) est plus complexe : dynamique et narratif : le commentaire est mêlé aux événements racontés;
- **les circonstances** : l'action est plus resserrée en (2), où tout se passe en un même temps, en un même lieu. Les obstacles à la rencontre, mari, enfant, servante, sont présentés en même temps que l'objet de l'amour (la passion romantique se renforce ou peut-être naît de ce qui la contrarie). L'entourage exotique de l'aimée livre et dérobe à la fois un mystère.
- **le portrait** : (2) élimine des informations sur la texture de la peau, l'embonpoint, l'opinion des autres femmes sur l'aimée; (2) est plus vague, plus irréalisé (**l. 19, 18**). L'attitude de l'aimée est différente en (2), elle parle peu, elle est occupée, lointaine. En (2), le portrait est subjectif, Frédéric projette sur les cheveux le geste qu'il souhaiterait effectuer (**1.10**). (1) juxtapose les parties du visage sans les unir dans une même impression; (2) lie dans une même phrase la coiffure à la forme du visage, le profil au cadre naturel de la vision.
- **l'attitude du héros** :

  En (1), le héros sauve le châle avant de connaître la personne; c'est elle qui semble faire les avances; l'attitude du héros est entièrement passive. En (2), le héros se livre à tout un manège pour aborder l'aimée; c'est elle qui est passive. Même si son regard a tout déclenché, la phrase qui l'exprime semble dégager toute responsabilité de sa part (**l. 3-4**).

  (2) utilise un vocabulaire mystique : apparition, éblouissements; l'aimée est décrite comme une image sainte (**l. 3, 20**); en (2), l'échange des regards est un rituel religieux et mystique.

- **Le point de vue** (1) ne comporte aucune distanciation. (2) permet un jeu subtil sur la troisième personne : tantôt elle pourrait être remplacée par la première (l. 3, 14-15); Frédéric est vu "de l'intérieur", la scène est vue par les yeux de Frédéric, par exemple le portrait de l'aimée. Tantôt, le remplacement de la troisième personne par la première est impossible : Frédéric est vu "du dehors" : ("il fléchit involontairement les épaules"). Ce va-et-vient insensible (il faut analyser le texte de près et le manipuler pour s'en apercevoir), permet une distanciation insensible, des effets d'ironie à l'égard du personnage.

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Les *Oeuvres complètes* de Flaubert ont été publiées dans la Bibliothèque de la Pléiade chez Gallimard et dans la Collection l'Intégrale aux Editions du Seuil.

Etudes :

GEORGES POULET, *Études sur le Temps humain*, t. IV, *Mesure de l'Instant*, éd. Plon, 1958.
GEORGES POULET, *Les Métamorphoses du cercle*, éd. Plon, 1961.
GENEVIEVE BOLLEME, *La leçon de Flaubert*, 10/18, 1964.
MAURICE NADEAU, *Gustave Flaubert écrivain*, éd. Denoël, 1969.
JEAN-PIERRE RICHARD, *Stendhal - Flaubert*, éd. du Seuil, 1970.
JEAN-PAUL SARTRE, *L'Idiot de la Famille*, éd. Gallimard, t. I et II, 1971, t. III, 1972.
P.G. CASTEX, *L'éducation sentimentale*, C.D.U., 1972.
P. DANGER, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, éd. A. Colin, 1973.
M. REBOUSSIN, *Le drame spirituel de Flaubert*, éd. Nizet, 1973.

Filmographie :

L'Éducation Sentimentale, comme d'autres romans de Flaubert (*Madame Bovary, Salammbô . . .*) a été adaptée, très librement d'ailleurs, au cinéma, par Alexandre Astruc en 1962.

Rabelais

COMMENT PANTAGRUEL ÉVADA UNE FORTE TEMPÊTE EN MER

(Livre de l'élève, pp. 87 à 90)

Selon Léo Spitzer, dans Etudes de style, *Gallimard, 1970, p. 135, les études rabelaisiennes ont surtout insisté sur le contenu conceptuel de son œuvre, au détriment de sa valeur littéraire et poétique : "pour lire Rabelais, il faut "savoir lire", c'est-à-dire refuser les tentations d'une imagination historique peu disciplinée par le goût, savoir ne pas s'appesantir sur la valeur* documentaire *d'une œuvre qui a une valeur* en soi : *une valeur artistique". C'est dans ce sens qu'on pourra orienter l'étude du fragment cité. "Toute la science gigantale, abracadabrante, étalée par Rabelais dans son œuvre, est au service du poème pur (et optimiste) de la Connaissance, de la poésie des idées (en ceci, Rabelais est comparable à Lucrèce et à Dante), de la gratuité de la langue et de sa poésie (. . .). Ce sont chez Rabelais, le rire cosmique, le comique mythique, la poésie des idées, la poésie de la langue, qui ont besoin d'études pénétrantes par les rabelaisants à venir, non pas les faux problèmes d'un historicisme et d'un réalisme désuets". (p. 158).*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Une double progression.

Le texte est bâti sur deux progressions parallèles, celle de la force de la tempête et celle des émotions de Panurge : la tempête va de la voltige du peneau jusqu'au chaos; en même temps, Panurge reprend ses esprits et va de la litanie inaudible jusqu'aux hurlements. Le brusque changement de sujet, dans le discours de Panurge, décrit indirectement la progression de la tempête : ici, le langage ne décrit pas les événements, il en reflète indirectement les effets sur le langage de Panurge.

2. La diction : discours indirect et discours direct.

Racontés, les ordres du pilote paraissent rationnels et commandés par l'expérience et la prudence. Exprimés, criés, réduits à des onomatopées, ceux de Panurge sont imposés par l'urgence et expriment la panique. La diction des deux parties sera très différente; dans la 1ère, on a intérêt à soigner l'articulation et la netteté des sonorités, sans forcer la voix. Dans la 2ème, c'est l'intonation, l'intensité et le rythme qui importent.

3. Structure poétique, structure narrative.

Dans la 1ère partie, l'effet poétique est obtenu par "la projection du paradigme sur le syntagme" (Jakobson), c'est-à-dire par l'énumération dans la phrase de tous les termes de même catégorie grammaticale et de sens voisin qui existent dans la langue et entre lesquels on choisit d'ordinaire ("coles, gruppades, cions, bourrasques", "tonner, foudroyer, éclairer, pleuvoir, grêler", "nochers, fadrins, mousses"). Pour imiter les procédés du texte, on pourrait utiliser un dictionnaire des synonymes; un tel pastiche pourrait être proposé en guise d'exercice d'apprentissage du vocabulaire.

Voir Michel Butor, *Rabelais ou c'était pour rire,* Larousse, "Thèmes et textes", 1972, **p. 52** : "Rabelais, s'il augmente considérablement le vocabulaire courant, lui donnant une extension à la fois historique et géographique, l'enracine toujours dans le langage usité (. . .), garantit par lui l'intelligibilité en gros. Cela est remarquablement net dans les innombrables énumérations qu'il truffe de mots rares pour la délectation de quelques savants et voyageurs, réalisant ainsi des agglomérats de vocables diversement transparents, la proximité des mots clairs assurant au lecteur le plus ignorant que les autres ont bien un sens, l'invitant par conséquent à les décortiquer".

Dans la 2ème partie du texte, à chaque substantif correspond un verbe et un seul : chaque phrase détermine ainsi une phase du naufrage et fait progresser l'action selon une structure dramatique.

4. Langage populaire, langage savant.

Le langage rabelaisien se développe démesurément ici, hors de propos, comme produit par le mécanisme des habitudes : habitude de réclamer à manger, habitude de discourir savamment en citant ses sources et en argumentant. Cette prolifération anarchique et joyeuse du langage est propre à Rabelais, qui mêle les registres du langage comme il mêle les références à des cultures différentes : "Son style n'est pas seulement une amplification démesurée du style médiéval. Lorsque, tel un prédicateur de la fin du Moyen Age, il mêle à des éléments trivialement populaires une érudition pléthorique et désordonnée, celle-ci n'a plus pour fonction de soutenir par son autorité un dogme ou une morale; elle est mise au service d'un jeu grotesque qui fait que son contenu apparaît toujours ridicule et absurde, ou tout au moins que le lecteur s'interroge sur le degré de sérieux de l'auteur" (Erich Auerbach, *Mimésis,* Gallimard, 1968, **p. 281-282**).

Voir également Michel Butor, op. cit., p. 47 : "La culture rabelaisienne ne se limite pas à cette philosophie (au double sens de savoir et de sagesse, de science et de conscience) humaniste : cette dernière en effet s'articule dans son œuvre d'une part à des survivances médiévales (gothiques) nombreuses, d'autre part à la culture populaire dans laquelle elle a pris racine. Elle joue de la sorte sur des registres doublement contradictoires (contradiction hiérarchique de la culture livresque et de la culture populaire, contradiction historique de la scolastique médiévale et de l'humanisme renaissant) qui confirment la position charnière qu'elle occupe dans l'histoire de la littérature, de la culture et de la langue françaises. De cette position découlent tous les caractères qui font de cette œuvre unique en son genre, paradoxale, une monstruosité exemplaire trop hétérogène pour que les interprétations posthumes ne s'opposent jusque sur les points les plus élémentaires".

BIBLIOGRAPHIE :

"Jamais encore il ne s'est trouvé un seul lecteur, en aucune langue, qui n'ait trouvé dans le silène autre chose que sa propre image (. . .) E. Gebhart (1877) fait de Rabelais un sceptique; E. Faguet (1893) réagit contre les interprétations romantiques de Rabelais; F. Brunetière (1905-1913) veut explorer la profondeur du "naturalisme" de Rabelais; A. Lefranc (1914) cherche la clé du livre dans les événements du temps; J. Plattard (1910) dans le "bon sens"; H. Busson (1920) dans la "libre pensée"; E. Gilson (1932) dans la foi chrétienne; H. Lefebvre (1955) dans le marxisme; V.L. Saulnier (1957) veut retrouver l'itinéraire symbolique : le voyage d'une conscience sur le chemin de la vérité; M. Bakhtine et M. Beaujour (1969) s'interrogent sur le populisme; J. Paris (1970) sur la linguistique moderne et Rabelais. Dans ces conditions, il ne resterait plus qu'à allonger la liste des portraits de lecteur, si la question du miroir n'était précisément la question fondamentale de la littérature. Il faut donc enfin prendre au sérieux le piège proprement spéculaire dans lequel le génie rabelaisien prend tout lecteur" (M. de Diéguez, article "Rabelais" dans l'*Encyclopaedia Universalis.*

Autres ouvrages et articles à citer :

ERICH AUERBACH, "Le Monde que renferme la bouche de Pantagruel", *Mimésis*, Gallimard, 1968.
LÉO SPITZER, "Rabelais et les rabelaisants" dans *Etudes de Style*, Gallimard, 1970.
F. RIGOLOT, "Les Langages de Rabelais", dans *Etudes rabelaisiennes*, t. X, 1972.
MICHEL BUTOR et DENIS HOLLIER, *Rabelais ou c'était pour rire*, Larousse, "Thèmes et textes", 1972.
LUCIEN FEBVRE, *Le Problème de l'incroyance au XVIème siècle : La religion de Rabelais*, A. Michel, 1942, 3ème éd. 1975.
MANUEL DE DIÉGUEZ, *Rabelais par lui-même*, coll. "Ecrivains de Toujours" n° 48, éd. du Seuil.
HENRI LEFEBVRE, *Le Langage et la Société*, coll. "Idées" n° 99, Gallimard.

Pour une bibliographie plus complète sur Rabelais, voir : *La Littérature et les idées*, fichier du professeur.

Queneau
KOUAVOUAR

(Livre de l'élève, pp. 91 à 94)

ÉTUDE DU TEXTE :

Zazie dans le métro *n'est ni populaire ni argotique : c'est un roman d'académicien qui porte aux multiples ressources de langage un goût d'esthète et de lettré. L'intérêt du texte vient du mélange des langues, des niveaux de langue, des graphies, des citations et des mots inventés.*

1. Un pot-pourri parodique : le monologue de Gabriel.

A la différence du texte de Céline cité dans le manuel, p. 54, le monologue de Gabriel parodie une multiplicité de genres et de textes, en changeant de modèles sur un rythme très rapide, selon la technique du pot-pourri musical. Le comique vient non seulement du voisinage incongru de modèles d'origine et de niveau très variés, mais aussi de la rapidité avec laquelle se succèdent les modèles imités.

Les modèles utilisés sont moins des genres que des citations célèbres, devenues des clichés, et souvent réécrites et transformées. Exemples **(l. 6)** : "Zazie (est) le songe d'un rêve (ou d'un cauchemar)" : l'expansion de la citation dans les parenthèses rappelle les circonstances du monologue et la terreur que fait régner Zazie sur son entourage. **(l. 8)** : la phrase de Macbeth est modernisée, mais en même temps rabaissée au rang de la technicité quotidienne grâce à "machine à écrire", et l'introduction de "romancier" avant "idiot" permet de feindre un dialogue irrévérencieux entre le narrateur et le personnage.

Le lieu commun de la fragilité humaine est renversé en son contraire : **(l. 14 et 15)** : la ville moderne est plus fragile encore que ses habitants.

Certaines expressions sont de petites devinettes étymologiques : **(l. 21)** : "citrons empoilés" : le contexte, en alexandrins, qui connotent le style noble et littéraire, empêche de penser d'abord au sens argotique de "citron". C'est le néologisme "empoilé" qui rétablit le sens. (Voir plus bas un effet analogue avec "cipolles"), **(l. 52).**

2. Réflexions sur les langues.

Les quatre manières de poser la même question, **(l. 26-30)**, pourraient être tirées d'un manuel d'apprentissage du français pour les étrangers. (De même Ionesco s'est inspiré d'un manuel de conversation en langue anglaise avant d'écrire *La Cantatrice chauve* en 1949). Elles témoignent d'une progression de la langue, de la plus livresque à la plus usitée.

L'intérêt du texte vient des changements de langue inattendus **(l. 49)** : on attend bien une langue étrangère, mais non une langue morte; à la fin de la ligne, on n'attend pas le retour à la norme linguistique du tourisme, l'anglais.

(L. 30 et 59), Queneau applique ses idées sur la réforme de l'orthographe : "Si le français parlé contemporain commence à s'écrire, par contre je ne m'attends pas à un triomphe prochain de l'ortograf fonétik. Et pourtant son adoption seule permettrait de vaincre de vieilles attitudes totalement étrangères à la nature profonde de ce français contemporain" (*Bâtons, chiffres et lettres,* Coll. "Idées", Gallimard, p. 25). Mais Queneau se garde bien de les appliquer dans la totalité de son roman : il perdait ainsi un effet de surprise, de rupture ironique, et la création d'un mot étrange, d'apparence exotique.

DOCUMENTS :

Queneau expose une théorie du langage dans de courts articles ou entretiens réunis dans *Bâtons, chiffres et lettres,* dont le premier article a paru en 1937. Il part d'une analyse du linguiste Vendryès, citée p. 14 :"L'écart entre la langue écrite et la langue parlée est de plus en plus grand (. . .) Nous écrivons une langue morte. . . On peut prévoir qu'il en sera du français littéraire comme du latin; il se conservera à l'état de langue morte, avec ses règles et son vocabulaire fixés une fois pour toutes. La langue vivante se développera indépendamment de lui, comme ont fait les langues romanes".

Dans une conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes, Queneau prolonge la pensée de Vendryès, p. 40 : "Le français des grammairiens est une langue morte, ça n'aurait aucune importance si tous les Français étaient également morts, seulement comme il y en a encore une quantité appréciable de vivants, il paraît même que cette quantité augmente tous les ans, eh bien, c'est malheureux pour les Français de ne pas avoir le droit d'écrire comme ils parlent, et par conséquent comme ils sentent. Nous sommes à plaindre". Mais il ne s'agit pas de réduire la littérature à l'enregistrement des paroles quotidiennes; "Je précise bien que je ne veux pas dire qu'il faut ramener la littérature, et la poésie, à une simple sténographie de ce qu'on appelle méprisamment le langage "concierge", lequel n'est somme toute que celui des académiciens avec quelques petites incorrections. Il s'agit (. . .) de donner un style au langage parlé. Nous pourrions peut-être assister à la naissance d'une nouvelle littérature. Je crois qu'une syntaxe morte est un tel éteignoir que lorsqu'on s'en sera débarrassé, il y aura non seulement une nouvelle poésie, mais encore une nouvelle philosophie".

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

Écrits de Queneau, d'accès facile : *Pierrot mon ami,* 1942, coll. "Folio" (roman); *Exercices de style,* 1947 (reprise, en cent styles différents, d'une courte histoire; modèle amusant à imiter pour les élèves); *Chêne et chien*, 1937, Gallimard, Poésie (roman auto-biographique en vers); *Les Ziaux, l'Instant fatal,* Gallimard, Poésie, 1943-47; *Bâtons, chiffres et lettres,* Coll. "Idées", N° 70, Gallimard (critique littéraire et linguistique).

Études :

SIMONNET, *Queneau déchiffré,* "Dossiers des Lettres nouvelles", Gallimard.
J. QUEVAL, *Raymond Queneau,* Coll. "Poètes d'aujourd'hui" N°72, éd. Seghers.

● Les jeux de langage sont également intéressants à étudier chez Boris Vian et San Antonio.

Filmographie :

Zazie dans le Métro a été adapté au cinéma par Louis Malle, en 1960.

S. Van Dine
UNE COMBINATOIRE D'INTRIGUES

(Livre de l'élève, pp. 95 à 97)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Définitions du roman policier.

- Pierre Véry : "récit de mystère".
- Thomas Narcejac : "Le roman policier est un récit où le raisonnement crée l'effroi qu'il est chargé d'apaiser."
- Claude Aveline : "Un problème mathématique, une chanson de geste".

2. Les règles du roman policier.

Selon les statistiques fournies par Georges Jean, *Le Roman,* Le Seuil, 1971, p. 30-31, 30 % des livres demandés par les lecteurs des bibliothèques de prêt sont des policiers. C'est un genre très varié, qui a une histoire, des sous-genres, des écoles, des titres de noblesse. Il comprend deux éléments essentiels : le mystère et l'enquête, qui tendent à s'exclure mutuellement (le roman policier tend, soit vers le roman noir, soit vers la devinette intellectuelle).

- Les règles qu'énonce Van Dine sont celles du "roman-problème", qui prétend présenter une énigme à résoudre, un jeu mathématique. En réalité, il y a dans les règles de Van Dine des contradictions révélatrices : la règle 7 tire le roman policier du côté du suspense et du "thriller". D'où cette affirmation de Boileau et Narcejac :

"Le roman policier appartient tout entier à l'imagination. Jamais le lecteur ne prétend à résoudre l'énigme. Il cherche, sans doute, mais en rêvant; il s'interroge, mais au fil de la lecture, sans rigueur et en évitant soigneusement toute démarche de la réflexion qui risquerait de rompre le charme et de l'éveiller. Pour lui, l'énigme existe et n'existe pas, tout à la fois. Elle n'a que la réalité de l'imaginaire". *(Le Roman policier,* Payot, 1964, p. 114).

Le roman policier permet donc une régression dans le monde de l'enfance : le lecteur "a le droit d'errer, comme à colin-maillard, parmi les formes, les ombres et les peurs de ce monde oublié où les choses n'étaient pas encore des objets mais des dieux".

DOCUMENTS :

Les lois du roman policier selon Boileau et Narcejac : "Les lois du roman policier découlent de sa définition :

1. Il doit y avoir, entre la peur et le raisonnement, un équilibre dosé de telle sorte qu'à un maximum d'effroi corresponde toujours un maximum de simplicité logique.
2. Le héros de l'aventure doit, non seulement être sympathique, mais encore s'imposer au lecteur, de telle sorte que celui-ci lui délègue le soin de penser à sa place (on ne dira jamais assez qu'un roman policier doit être *lu* de la même manière qu'un roman).

3. Il faut que les énigmes proposées au détective soient en même temps des épreuves. (Autrement dit, le roman policier sera *composé* comme un roman).
4. Le style du roman policier devra mettre en valeur les situations dramatiques. (Autrement dit, le roman policier sera *écrit* comme un roman)." (Le Roman policier", *Histoire des littératures,* t. III, Encyclopédie de la Pléiade, 1959, p. 1661).

Le roman policier, selon Simenon : Dans les enquêtes de Maigret, "le genre subsiste bien, mais ce qui en était l'âme est devenu le prétexte. Le policier traditionnel peut se définir comme un récit dont la fin justifie les moyens. Les personnages n'y sont que des pions et le héros un esprit. D'autant plus heureux que sa tâche est plus embrouillée et qu'il peut faire preuve de plus d'esprit. D'où la prédilection du roman policier pour le crime parfait. Tout est jeu, et jeu de société. Au lieu que le roman véritable est fait d'individus et qui ne jouent pas. Et c'est à lui que Maigret nous ramène. Car il ne s'agit plus pour lui d'un problème à résoudre, mais d'un drame à comprendre". (Bernard de Fallois, *Simenon,* Gallimard, "La Bibliothèque idéale", 1961, p. 76)

Le roman noir : "Que le lecteur non prévenu se méfie : les volumes de la Série Noire ne peuvent pas sans danger être mis entre toutes les mains. L'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte. L'optimiste systématique non plus. L'immoralité, admise en général en ce genre d'ouvrages, uniquement pour servir de repoussoir à la moralité conventionnelle, y est chez elle tout autant que les beaux sentiments, voire que l'amoralité tout court". On y voit des policiers corrompus, des détectives incompétents, de "l'action, de l'angoisse, de la violence - sous toutes ses formes et, plus particulièrement, les plus honnies - du tabassage et du massacre". (Jaquette de La Série Noire, 1945).

BIBLIOGRAPHIE :

Etudes :

THOMAS NARCEJAC : "Le Roman policier", *Histoire des littératures,* t. III, Encyclopédie de la Pléiade, éd. Gallimard, 1959.

ROGER STÉPHANE : *Le Dossier Simenon,* Laffont, 1961.

BOILEAU–NARCEJAC : *Le Roman policier,* Payot, 1964.

J.-P. COLIN : "De l'approche stylistique d'un mauvais genre littéraire : le roman policier", *Linguistique et littérature,* Colloque de Cluny, *La Nouvelle Critique,* 1969.

BOILEAU–NARCEJAC : *Le Roman policier : une machine à lire,* coll. "Médiations", éd. Gonthier, 1974.

LACASSIN, *Mythologie du Roman Policier,* coll. 10/18, U.G.E., 1974.

JEAN DUPUY, *Le Roman policier,* coll. Textes pour aujourd'hui, éd. Larousse, 1974.

Filmographie :

Le roman policier et le roman noir sont sans doute les genres littéraires qui connaissent le plus de transpositions cinématographiques. Pour la France, on peut citer les nombreuses adaptations des romans de Boileau-Narcejac *(Meutre en quarante-cinq tours, Maldone, Les louves . . .)* Simenon *(Maigret tend un piège, L'affaire Saint-Fiacre . . .)* et Steeman *(L'assassin habite au 21, Quai des Orfèvres . . .).* Pour les Etats-Unis, les livres de l'écrivain James Hadley Chase sont à l'origine de multiples scénarios de films.

Honoré d'Urfé

DÉSIR, BIENSÉANCE ET DÉGUISEMENT

(Livre de l'élève, pp. 99 à 103)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. *L'Astrée* en son temps.

Un passe-temps pour les loisirs de la paix.

Après les guerres civiles, les gentilshommes français retirés une partie de l'année dans leurs domaines ont du temps. Les cinq mille pages de *L'Astrée* les occupent d'autant mieux qu'elles contiennent un mode d'emploi des loisirs qui en prolonge la lecture. Les principaux personnages sont des "bergers" et des "bergères" de convention : "Ces bergers ne sont (. . .) pas des roturiers : ce sont d'anciens nobles qui ont choisi un jour, "d'un mutuel consentement", de renoncer à toute ambition et "s'acheter par cette douce vie un honnête repos". Ils ne sont bergers que pour n'être pas courtisans ou chevaliers, exemptés, par la grâce oisive de cette condition, des tourments du métier comme des soucis des affaires" (Gérard Genette, "Le Serpent dans la bergerie", préface à *L'Astrée*, 10/18, 1964, p. 11). Leur vie est entièrement occupée de fêtes, de jeux, de littérature et de galanterie : "Ni riches, ni pauvres, ni serfs, ni seigneurs, ils pratiquent, si l'on peut dire, un degré zéro de l'existence sociale qui les laisse entièrement vacants et disponibles pour d'autres occupations et d'autres "tyrannies" (*ibidem*, p. 11).

Le texte, en effet, décrit des fêtes où l'on se livre à différents jeux de société. Ce sont des jeux en l'honneur de la jeunesse, avec compétitions sportives, bals, concours de beauté; mais aussi des jeux de lettres, inspirés de la littérature gréco-latine (l. 2-3), où l'on rivalise d'habileté rhétorique (l. 55) et d'esprit (l. 99-101).

Un manuel de savoir-vivre.

Titre complet de *L'Astrée :* "Où par plusieurs histoires et sous personnes de bergers et d'autres sont déduits les divers effets de l'honnête amitié". C'est en effet "un bréviaire des sentiments et des bonnes manières". On y apprend un certain art d'aimer, où l'amour physique est un degré vers l'amour divin, où la galanterie prend des formes religieuses et la religion des formes presque sensuelles : "religiosité diffuse où tendent à se confondre, ou tout au moins à se rapprocher comme autant de variantes d'une même inspiration les mille nuances de l'amour et de la dévotion. Cette suave nuance de l'humanisme chrétien qui élève l'âme en flattant les sens, c'est ce qu'on pourrait nommer l'*érotisme dévot* (*ibidem*, p. 13).

En effet, le Forez, dans *L'Astrée*, est un royaume paisible au centre d'un monde en guerre, et au cœur de ce royaume se situe une retraite encore plus protégée, un sanctuaire de l'Amour, une fontaine magique qui attire les amants parce qu'elle leur révèle la vérité sur leurs sentiments : "Ainsi le sanctuaire est-il au centre, non seulement de la curiosité, mais de tout un concours de perfection amoureuse, et sa présence fait du pays de Lignon la capitale universelle de l'Amour,

une sorte de Panégyrie perpétuelle où les amants du monde entier viennent tenter leur chance, conter leurs fortunes et leurs infortunes au public le plus éclairé, soumettre leurs différends au tribunal le plus compétent, consulter les prêtres les mieux disposés, les dieux les plus favorables" (**p. 12**).

L'Astrée contient donc un code de "l'amour parfait" qui règle la dévotion de l'amant pour la dame, la conduite de la dame envers l'amant; mais aussi un code de la trangression de ce code : "Toute l'action principale, les amours d'Astrée et Céladon, n'est que l'histoire d'une fraude subtilement ménagée, hypocritement exploitée, perversement prolongée pendant cinq mille pages (. . .) Le statut des diverses tolérances n'est (. . .) pas homogène : exceptions permises et infractions punies sont au service du Code, dont elles rehaussent la force et l'éclat : la fraude, elle, n'est pas au service du code, on dirait tout au contraire que le code n'existe que pour engendrer la fraude *(ibidem,* **p. 16**).

Dans le fragment cité, l'amour n'est pas fondé sur la profondeur des sentiments ou la force des sensations : il est entièrement ludique; il consiste à transgresser impunément des règles rigoureuses, compliquées et arbitraires. Il est légèrement pervers, il vit de situations fausses, de satisfactions détournées, déguisements, déshabillages incomplets, honte embellissante, paroles à double sens, baisers volés, serments inconsidérés, sentiments troubles. "Il se pourrait bien (. . .) que d'Urfé nous ait donné dans ce roman, et sans le vouloir, à la fois le plus brillant exposé des théories de l'amour spirituel, leur plus flagrant démenti en action : le mythe romanesque et son idéologie la plus élaborée, - et sa réfutation par ce qu'on pourrait appeler, en style pseudo-marxiste, la "mise à nu des infrastructures". Ainsi *L'Astrée* renfermerait ensemble, et en toute innocence, un roman et son anti-roman, le Pur Amour avec sa libido : le serpent dans la bergerie" (*ibidem,* **p. 20-21**). Ce texte peut apporter un éclairage nouveau sur la littérature et la société du XVIIème siècle, trop souvent réduites à une image simpliste et édulcorée, comme si la censure de la raison et de la religion n'avait rien eu à censurer.

2. *L'Astrée,* **source du Romanesque, "roman des romans".**

Les rééditions de L'Astrée, dans son intégralité, mais surtout en versions abrégées, ont été très nombreuses jusqu'au XIXème siècle; le texte a été souvent pillé, fournissant personnages et épisodes aux romanciers et dramaturges. Pourtant, le texte a été méconnu et affadi : *"L'Astrée* s'est acquis au cours des siècles une doucereuse réputation de roman pour jeunes filles. C'en est un sans doute, mais non dans le sens vertueux du terme (**p. 16**). Les lecteurs modernes peuvent être sensibles à toute l'ambiguïté de l'intrigue principale, "qui est en vérité le plus long et le plus aimable *suspense érotique* de toute la littérature universelle" : "Il y a donc dans *L'Astrée* une contradiction très sensible entre un idéal spirituel cent fois proclamé qui vise à la sublimation totale de l'instinct amoureux, et une conduite réelle, au moins chez le couple principal, qui semble traiter cet idéal comme un obstacle aux satisfactions immédiates du désir, comme un prétexte aux travestissements les plus subtils et aux variations les plus complaisantes de ce désir, et donc comme un instrument non de perfection spirituelle, mais de raffinement érotique" (**p. 19**).

Ce texte montre bien la valeur fantasmatique de toute production romanesque : elle satisfait les désirs de manière détournée. Dans ce texte, toute satisfaction est détournée : celle des héros, mais aussi celle de la narratrice, dont le plaisir de conter est manifeste, et celle de l'auditrice, qui représentent dans le texte le plaisir de l'auteur et de son lecteur.

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

L'Astrée, textes choisis et présentés par Gérard Genette, 10/18, 1964.
L'Astrée, Classiques Larousse.

Études :

H. BOCHET, *L'Astrée, ses origines, son importance dans la formation de la littérature classique,* Genève, Slatkine Reprints, 1967.
GUSTAVE REYNIER, *Le Roman sentimental avant l'Astrée,* éd. A. Colin, 2ème édition, 1970.

Delly
DÉSIR, PROTOCOLE ET MÉTAMORPHOSE

(Livre de l'élève, pp. 104 à 107)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Le roman sentimental.

Le "roman sentimental", "à l'eau de rose" n'a guère intéressé les chercheurs et les critiques. Ceux qui s'intéressent à la littérature populaire en parlent en passant.

Dans l'*Histoire* des *littératures*, Jean Tortel rattache Delly au "roman populaire bourgeois" : "Le roman populaire bourgeois, qui cherche à attendrir plutôt qu'à faire trembler - sa descendance, c'est Delly et les répugnantes livraisons sentimentales, accrochées aux kiosques - est beaucoup plus conformiste que les premières créations (. . .). D'un conformisme assez écœurant : revanchard après 1870, antisémite vers l'Affaire Dreyfus, chauvin avec le Boulangisme, le roman populaire suit docilement les mots d'ordre de la politique bien pensante, professe le paternalisme social, distingue bien l'ouvrier sobre et soumis de l'ivrogne mauvaise tête, l'honorable fortune de l'industriel, patron dur mais juste, de celle douteuse du financier, le traître, juif ou étranger, capable des plus noires machinations. Bien entendu, la séduction et l'adultère sont punis : le beau romantisme a cédé la place" **(p. 1583-84).**

2. Les fantasmes collectifs.

Le texte cité de Delly est un exemple caricatural des mythes exploités par la littérature dite populaire. Il peut paraître vieilli jusqu'à l'illisibilité. Et pourtant on réédite chaque année un ou deux romans de Delly, en volume ou en feuilleton. En 1962, Delly, pseudonyme de deux romanciers, René et Frédéric Petitjean de la Rosière, était encore l'auteur préféré de *Bonnes Soirées* qui, à l'époque, tirait à 600 000 exemplaires.

Souvent ignorées des critiques littéraires, de l'Université et de l'enseignement secondaire, la littérature et la sous-littérature populaires permettent pourtant des études critiques sur les mythologies contemporaines et aident à tenir à distance les fantasmes collectifs.

3. La sous-littérature pour les femmes.

Le texte correspondait à l'attente que décrit Evelyne Sullerot dans les années 60 (à partir de 1960, la situation semble se modifier) : "Les lectrices ont des exigences précises : elles sont sentimentales, conservatrices, morales, sérieuses. Elles aiment les bons sentiments qui font, paraît-il la mauvaise littérature. Elles ne supportent pas les fins malheureuses" **(p. 142).**

La sous-littérature a pour caractéristique le *conservatisme* : elle véhicule des fantasmes issus de mentalités très anciennes, qui subsistent même s'ils ne correspondent plus en rien aux conditions de la vie réelle. C'est le cas de ce texte, qui correspond à la situation sociale et aux contradictions des nobles ruinés de la France au début du XIXème siècle. Les contradictions que dénoue

le texte sont d'ailleurs aisément transposables à l'heure actuelle : la vraie noblesse est celle du cœur; c'est ce que dit Gwennola, acceptant d'épouser un roturier. Mais c'est la réussite sociale qui récompense ce désintéressement, valeur contraire à celle qu'affirme explicitement Gwennola.

- S'il est inutile d'insister sur le caractère démodé d'un tel texte, on peut aisément en montrer la pauvreté littéraire, en relevant des clichés, l'association obligée des substantifs et des adjectifs, les personnages stéréotypés, (énergie masculine, douceur féminine), le caractère rituel des paroles prononcées, les images sulpiciennes.

DOCUMENT :

Guy des Cars :

Il semble que Guy des Cars ait supplanté Delly auprès des lectrices et gagné à la littérature sentimentale des lecteurs masculins. Son succès peut surprendre, mais il force l'attention, et demande démythification et démystification. Paul Morelle évalue à un million le nombre de lecteurs de chacun des principaux romans de Guy des Cars en 1970 : "Dans chacune des rames de métro qui se succèdent toutes les trois minutes, dans chaque compartiment du train qui arrive de banlieue ou y repart, il y a du Guy des Cars en suspension". Paul Morelle décrit ensuite la carrière de Guy des Cars : "Après des débuts autobiographiques, ou presque, il "fait" dans l'anomalie pathologique, le cas exceptionnel, monstrueux. Et dans l'opposition des couleurs, les contrastes violents, l'outrance. Puis il s'oriente vers les sujets qui sont dans l'air : Israël, l'Indochine, l'Algérie, la drogue, la prostitution. Les raisons de son succès tiennent à cela et au fait que ces sujets dans le vent, il les traite au niveau de la conscience moyenne et des idées reçues".

- Mais Guy des Cars répond finalement au même besoin de rêve qu'entretiennent toutes les lectrices de littérature sentimentale : "Toutes les enquêtes menées auprès des Françaises démontrent à l'envi qu'elles sont fort raisonnables, peu passionnées, et qu'elles tiennent avant tout à la sécurité, - leurs enfants, leur foyer et la paix. Mais le domaine de la passion et des grands sentiments, qu'elles s'interdisent dans leur vie réelle, elles aiment à en franchir les frontières en imagination. Cela confère un certain sentiment de liberté : "Ça peut arriver"... Bien établies dans le raisonnable, elles tiennent à garder l'illusion que le reste aussi est possible. C'est une compensation parfaitement saine qui rétablit un équilibre dont la société profite sans toujours en savourer le prix" **(p. 142)**.

Le caractère exceptionnel des "cas" décrits permet l'évasion; la description d'héroïnes jeunes et belles permet à la lectrice de s'identifier à elles. La scène représentée au début du roman *L'Impure* assouvit les rêves narcissiques de succès et de richesse; mais le déroulement du roman ramène au réel et aux vertus de résignation et d'humilité qu'il impose : cette splendide jeune femme a contracté la lèpre en châtiment d'une "faute" commise à 15 ans avec un matelot de passage... Dans l'île des lépreux, elle découvre les "vraies richesses qui sont du cœur" et, quoique guérie, elle renonce au bonheur et au monde et se consacre aux soins des lépreux.

BIBLIOGRAPHIE :

Études :

JEAN TORTEL, "Le Roman populaire", *Histoire des littératures,* Encyclopédie de La Pléiade, éd. Gallimard, 1959.

EVELYNE SULLEROT, *La Presse féminine,* A. Colin, 1963.

PAUL MORELLE, "Examen d'un best-seller" dans *Le Monde,* 6 novembre 1970.
CLAUDE CHABROL, *Le Récit féminin, Contribution à l'analyse sémiologique du courrier du cœur.* ., éd. Mouton, 1972.
La Quinzaine littéraire, N°169 (août 1973)

Vian
DÉSIR, JAZZ ET FANTAISIE

(Livre de l'élève, pp. 108 à 111)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Le contexte historique et social.

En dépit des apparences, cette scène fantaisiste porte témoignage sur les habitudes d'un milieu social et sur les nostalgies d'une époque.

- Boris Vian a vécu une enfance heureuse : un père rentier dont la crise économique de 1929 a fait un démarcheur immobilier, qui garde de l'entrain pour toutes sorte d'activités, bricolage, moulage du bronze, traductions de l'anglais et de l'allemand. La famille (les parents et quatre enfants), vit confortablement à Ville-d'Avray, où le père a construit, dans un jardin, une salle de bal reliée à la villa par un système de sonorisation. On y donne des surprises-parties, où vont les fils de Jean Rostand et le jeune Yehudi Menuhin. Ce sont "des vacances perpétuelles".
- En 1946, Boris Vian, ancien élève de l'École Centrale, est ingénieur à l'AFNOR (Association française de normalisation), qu'il quitte pour l'Office du papier, où le poste est mieux rémunéré. Il a le temps d'écrire et de jouer de la trompette dans des orchestres de jazz amateur. Il n'est pas encore le "Prince de Saint-Germain-des-Prés", mais il éprouve déjà la nostalgie de l'avant-guerre et la fureur de vivre qui prit les Français après quatre ans d'occupation, malgré ou à cause du rationnement et de la lente reconstruction : à vingt-six ans, Boris Vian rattrape les quatre années de jeunesse que la guerre lui a volées.

2. Un roman de l'adolescence prolongée.

Le roman peut être considéré comme une apologie désespérée de l'adolescence, fondée, selon Michel Gauthier, sur "une série de refus : de l'ordre naturel, de l'ordre social, de l'ordre littéraire" (*L'Écume des jours*, Hatier, "Profil d'une œuvre", 1973, p. 51). Refus de l'ordre naturel, c'est-à-dire de la maturité et de la vieillesse : tous les personnages sont jeunes, le plus âgé a vingt neuf ans; la mort ne leur laisse pas le temps de vieillir. Refus de l'ordre social : ils mènent une vie de fêtes et de jeux, ils ne travaillent pas, ou à contre-cœur : ce sont "de jeunes bourgeois dans un espace social flou, ni producteurs, ni directeurs"; sauf Nicolas, mais c'est un artiste dans l'art culinaire. . . Refus aussi de l'ordre familial; il ne s'agit pas ici d'une contestation de la famille, mais seulement de la construction d'un univers fantasmatique, d'où les parents sont absents sans être morts (l'organisation de l'univers fictif, dans *L'Écume des jours*, est très proche des récits d'aventures pour enfants de 8 à 10 ans, dont les héros ne grandissent pas, n'ont pas d'insertion sociale ni même de famille, sont indifférents à la mort. On pourrait aussi rapprocher ce texte de la biographie intellectuelle d'un enfant réalisée par Sartre dans *Les Mots*).

Refus de la littérature, enfin : les personnages, dépourvus de passé et d'avenir, n'ont pas de psychologie, peu d'intériorité, peu de caractéristiques individuelles et ils sont presque interchangeables.

3. Jouer avec les mots.

Dans un entretien avec François Billetdoux, (*Arts*, 3-9 avril 1953), Boris Vian affirme :"Il n'y a pas de mystère pour moi dans les mots. J'aime bien jouer avec. C'est pitoyable la peur que les gens ont des mots : ils se laissent dominer par eux".

Choisi par son intérêt fantasmatique, le fragment cité est moins riche que d'autres en inventions verbales, mais il permet cependant d'énumérer les principaux effets propres à l'écriture de Boris Vian. L'humour et la fantaisie viennent :

- du mélange des registres de langage : sur un fond de vocabulaire un peu mièvre (dialogue mondain, **l. 1-4, 14-23**), plat (**l. 34, 57**), se détachent des termes techniques parodiés (**l. 62-64**), des expressions enfantines (**l. 26, 53-54, 69-70, 72**) des parodies de titres célèbres (**l. 35**); on trouvera aussi dans le reste du roman une énumération des œuvres de Jean-Sol Partre: *Le Choix préalable avant le haut-le-cœur, Le Vomi, Renvoi de fleurs, La Lettre et le Néon, Encyclopédie de la Nausée.*
- de l'invention verbale, (**l. 26, 48**);
- des jeux de mots : jeux sur les paradigmes, avec substitution d'un terme à un autre pris dans le même paradigme (**l. 6, 35**); jeux sur les syntagmes ("des petits fours sur un plateau hercynien" (**l. 77**);
- des mots à double sens (**l. 29**);
- des sous-entendus : comme dans un roman du comportement, le sens des conduites est implicite; on le découvre aisément à l'aide des gestes, des paroles, ou de descriptions sommaires. Ainsi, l'excitation de Colin est révélée par son instabilité (**l. 24** : "déjà"), l'amour de Chloé par le geste de sa tête (**l. 67-68**). Le coup de foudre est décrit sans qu'aucun terme du vocabulaire des sentiments figure dans le texte.

Ces jeux verbaux sont parfois gratuits, parfois porteurs d'allusions ironiques. Ainsi, la grille en fer forgé", qui sert d'empiècement à la robe d'Isis, n'est pas seulement le produit saugrenu d'une substitution paradigmatique, de "fer forgé" à "broderies" ou "dentelles" : cela construit un univers bizarre et pervers où on enfermerait les filles derrière des grilles, et où les robes pourraient mordre. Le "centre de sudation" relève d'un procédé humoristique répandu : il consiste à substituer au terme propre une définition qui met en lumière un aspect des choses, réel mais ordinairement dissimulé par les autres aspects et que sa désignation propre déroberait. Dans cette expression, la salle de bal est devenue le centre de sudation parce qu'elle sert moins à faire danser qu'à faire transpirer (à comparer avec l'expression de Voltaire, désignant la prison de *Candide* : "des appartements d'une extrême fraîcheur, où l'on n'était jamais incommodé du soleil").

4. Boris Vian, Céline et Queneau.

Le style de Boris Vian est comparable à celui de Céline et de Queneau : même tendance ludique, même mélange des registres du langage. Pourtant l'effet est très différent : les intentions de Boris Vian portent essentiellement sur le vocabulaire; Céline rénove la syntaxe et emprunte à tous les registres du langage, à toutes les catégories esthétiques, le familier, l'artistique, le vulgaire, le grossier; Queneau joue de la transcription du langage oral, et des effets parodiques que produit l'usage de citations tronquées, truquées, mal placées (voir textes cités dans le manuel, **p. 54, 70, 91**).

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

Toute l'œuvre de Boris Vian est publiée dans la collection de poche 10/18.

Études :

NOEL ARNAUD, "Les vies parallèles de Boris Vian" dans *Bizarre*, 1966 et dans la collection 10/18, 1970.

MICHEL RYBALKA, *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, éd. Minard, 1969.

J. CLOUZET, *Boris Vian*, coll. "Poètes d'aujourd'hui", éd. Seghers, 1970.

F. RENAUDOT, *Il était une fois Boris Vian*, éd. Seghers, 1973.

MICHEL GAUTHIER, *L'Écume des jours*, Hatier, "Profil d'une œuvre", 1973.

Sur le monde de Saint-Germain-des-Prés après la Guerre :

G. HANOTEAU, *L'âge d'or de Saint-Germain-des-Prés*, éd. Denoël, 1965.

Filmographie :

L'Écume des Jours a été adapté au cinéma par Charles Belmont en 1970.

JEUX DE L'IMAGINAIRE : PORTRAITS D'EXTRATERRESTRES

(Livre de l'élève, p. 113)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Science-fiction : sens et sens restreint.

*Le groupement de textes proposé peut paraître arbitraire et forcé : «Il est de bon ton, lorsqu'on tente d'écrire l'histoire de la science-fiction, de se réclamer d'ancêtres prestigieux, tout au moins quant à l'ancienneté : (. . .) Lucien, dit « de Samosate» (*Histoire véritable*), serait l'un des premiers créateurs d'imaginaire anticipateur . . ., etc. C'est se moquer des gens» (Jean Gattégno,* La Science-fiction, *Que sais-je ? n° 1426, p. 7). Effectivement, la science-fiction, au sens propre du terme, est impossible sans la science, les sciences appliquées, le progrès des techniques : elle permet d'utiliser les données scientifiques comme point de départ pour l'imagination.* L'Histoire véritable *de Lucien ne peut être considérée comme de la science-fiction : Lucien affirme ne décrire que des pays imaginaires, et détruit ainsi tout illusion romanesque, toute relation avec un réel possible. En revanche, le texte de Van Vogt est de la pure science-fiction : il s'appuie sur des données scientifiques, concernant la nature et les limites de la vie, sur la structure des univers en expansion, et rêve sur ces données. Le texte de H.G. Wells appartient au «merveilleux scientifique», caractérisé par des procédés de vraisemblablisation des découvertes imaginaires.*

Lucien
«LES LUNAIRES»

(Livre de l'élève p. 114)

ETUDE DU TEXTE :

Les procédés de fabrication des monstres sont surtout rhétoriques. Ils consistent :

- à renverser des traits du comportement humain en leur contraire (1.1-4) ;
- à déplacer des organes (1.5-6) ;
- à mêler des caractères propres au règne animal à ceux du règne végétal, l'humain au non humain (1.7-8, 10-13, 18-22) ;
- à chercher des causes anthropomorphes aux phénomènes naturels (1.16-17).

On peut rapprocher ces procédés de la fabrication des êtres mythologiques en civilisation gréco-latine : ils restent anthropomorphiques, rassurants, et ne suscitent aucun sentiment d'étrangeté ; ils ne portent en eux aucun mystère, et le langage ou l'art réussissent parfaitement à les décrire.

H. G. Wells

UNE INVASION DE MARTIENS

(Livre de l'élève, pp. 116 à 117)

ÉTUDE DU TEXTE :

Pour susciter un sentiment d'étrangeté, Wells montre l'insuffisance de l'expérience et du langage humains pour décrire un être inconnu : il la signale explicitement (**1.22-23, 33**), il la prouve en utilisant pour les désigner les termes les plus vagues, des approximations (**1.7, 11, 16, 18, 19**).

La comparaison entre le Martien et l'homme est sous-jacente dans tout le texte. Comme les lunaires du texte précédent, le Martien est un être humain déformé. Mais les déformations des lunaires sont toutes à leur avantage, ce sont des perfectionnements de détails dans l'anatomie, destinés, somme toute, à faciliter la vie quotidienne. La monstruosité des Martiens, au contraire, est proche de l'atrophie (**1.16, 25**), elles les rend inaptes à la vie terrestre, ils sont à la fois terrifiants et pitoyables, ils souffrent (**1.9, 12, 27, 30, 33-34**).

Le sentiment suscité ne vient pas seulement de la crainte, rationnelle et fondée, du personnage pour sa vie, mais de la souffrance du Martien lui-même, sorte de double atrophié de l'homme : le texte relève donc du sentiment d'«inquiétante étrangeté» que Freud décrit dans *Essais de psychanalyse appliquée.* coll. "Idées", p. 163-210.

Ce sentiment vient peut-être ici du retour de terreurs infantiles concernant la castration et sa contagion : le Martien est un double mutilé, qui risque d'entraîner le spectateur dans sa mutilation.

On peut comparer ce texte avec les récits fantastiques de Lovecraft, dans *Démons et merveilles,* 10/18, 1955 ; l'horreur y est suscitée par la seule évocation de l'indicible. Dans la première partie, l'un des héros, Warren, a décidé de faire un voyage au centre de la terre en passant par un vieux sépulcre ruiné ; il est relié à un autre personnage, Carter, par téléphone ; il vient d'entrer dans le sépulcre, et Carter entend un cri terrible : «J'entendis la chose qui a jeté cette amnésie sur mon esprit. Je ne puis essayer, Messieurs, de vous traduire cette *chose,* cette voix, pas plus que je ne puis me risquer à en décrire le détail, puisque ces premières paroles m'arrachèrent à la conscience et me jetèrent dans une sorte de vide mental qui ne cessa qu'à mon éveil à l'hôpital. Dirai-je que la voix était profonde, sourde, gélatineuse, lointaine, surnaturelle, inhumaine, désincarnée ? Que dirai-je ? Ce fut la fin de mon expérience et c'est la fin de mon histoire».

Van Vogt
MONOLOGUE INTÉRIEUR D'EXTRATERRESTRES

(Livre de l'élève, pp. 117-118)

Né en 1912 au Canada, Van Vogt vit en Californie. Il est l'un des romanciers de science-fiction les plus célèbres de la génération dite «classique» (auteurs anglo-américains révélés entre 1930 et 1960). Principaux ouvrages : Le Monde des A *(traduit par Boris Vian) : le héros a perdu son identité ;* Le Sorcier de Linn *: des extraterrestres contre un mutant ;* A la poursuite des Slans *: l'extermination des mutants ;* La Guerre contre le Rull *: transposition des affrontements internationaux dans le domaine interplanétaire.*

ÉTUDE DU TEXTE :

La Faune de l'espace : Une équipe de savants est partie en expédition à bord du vaisseau cosmique Le Fureteur, pour étudier les habitants non humains de l'espace. Ils en rencontrent plusieurs : le Zorl, une population d'oiseaux, Ixtl, l'homme de feu. Mais en même temps, les savants entrent en conflit les uns avec les autres. L'Anabis est l'être le plus intelligent de la galaxie ; l'histoire de l'Anabis est celle de la connaissance insatiable : «Elle acquit la connaissance comme elle avait acquis sa subsistance. Et, au début, elle crut que les pensées lui appartenaient en propre. Graduellement, elle se rendit compte que l'énergie électrique nerveuse qu'elle absorbait sur chaque scène de mort lui apportait la substance mentale à la fois d'un animal victorieux et d'un animal mourant. Pendant un temps, ce fut là son niveau de pensée». Mais cette avidité la voue à une mort certaine : «Les jours de sa puissance n'étaient, semblait-il, qu'un moment. Partout où elle se nourrissait, elle se développait. En dépit de son énorme intelligence, elle ne parvenait nulle part à établir un équilibre. Avec une horreur qui l'envahissait tout entière, elle se voyait condamnée dans un avenir mesurable».

Le symbolisme est facile : presque tous les ouvrages de science-fiction, livres et films, portent une leçon de morale politique.

- La science-fiction permet une utilisation poétique des termes scientifiques : ils servent non plus à ordonner la connaissance, mais à éveiller l'imagination.
- Malgré le caractère amorphe de l'Anabis, l'extraterrestre est ramené à un univers humain : L'Anabis a des sentiments humains, une conscience humaine du temps, un sentiment de la hiérarchie universelle.

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Quelques ouvrages de science-fiction accessibles aux adolescents :

PAUL ANDERSON, *La Patrouille du temps* (Marabout); FRANCIS CARSAC, *La Vermine du lion* (Fleuve noir); *Histoires fantastiques de demain* (Casterman); IVAN EFREMOV, *La Nébuleuse d'Andromède* (Ed. de Moscou); DANIEL GALOUGE : *Simulacron 3* (OPTA); GERARD KLEIN, *Le Gambit des étoiles* (Hachette et Marabout); CLIFFORD D. SIMAK, *Au Carrefour des étoiles* (A. Michel), *Demain les Chiens* (J'ai lu); RENÉ BARJAVEL, *Ravage* (Livre de Poche).

Études :

Les ouvrages les plus importants sur la Science-fiction sont publiés en anglais.
En français, on trouve cependant :

JEAN-JACQUES BRIDENNE, *La littérature française d'imagination scientifique,* éditions Gustave-Arthur Dassonville, 1950.
SAM.-J. LUNDWALL, *Science-Fiction,* Ace Books, 1971.
PIERRE VERSINS, *Encyclopédie de l'Utopie, des voyages extraordinaires et de la Science-Fiction,* éd. l'Age de l'Homme, Lausanne, 1972.
LÉON E. STOVER, *La Science-Fiction américaine,* éd. Aubier-Montaigne, 1972.
JACQUES SADOUL, *Histoire de la Science-Fiction moderne,* éd. A. Michel,1973.
J. VAN HERP, *Panorama de la Science-Fiction,* éd. Marabout, 1973.

Filmographie :

Le Cinéma de Science-Fiction est un genre cinématographique très exploité. A travers une production abondante, en majeure partie américaine, parfois japonaise, quelques films seulement parviennent à passer l'épreuve du temps. On assiste cependant ces dernières années à un certain renouveau.

Quelques titres :

FRITZ LANG, *Métropolis,* 1926.
MERIAN COOPER, *King Kong,* 1933.
ROBERT WISE, *Le jour où la terre s'arrêtera,* 1951.
BYRON HASKIN, *La guerre des mondes,* 1953.
FRED MC LEOD, *Planète interdite,* 1956.
INOSHIRO HONDA, *Dagora,* 1964.
INOSHIRO HONDA, *Invasion of Astro monsters,* 1966.
FRANKLIN J. SCHAFFNER, *La planète des singes,* 1967.
ROGER VADIM, *Barbarella,* 1967.
STANLEY KUBRICK, *2001 : L'Odyssée de l'espace,* 1968.
BORIS SAGAL, *Le Survivant,* 1971.
RICHARD FLEISCHER, *Soleil vert,* 1972.
JOHN BOORMAN, *Zardoz,* 1943.

Kafka
L'HOMME-INSECTE

(Livre de l'élève, pp. 119 à 122)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Textes préliminaires à l'étude du fragment cité.

- Début de la nouvelle, décrivant la transformation physique de Grégoire Samsa : "Un matin,au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées. La couverture, à peine retenue par le sommet de cet édifice, était près de tomber complètement et les pattes de Grégoire, pitoyablement minces pour son gros corps, papillotaient devant ses yeux".
- Sous sa nouvelle forme, Grégoire terrifie son entourage; il reste dans sa chambre, et sa sœur Grete vient lui apporter à manger. Grégoire se découvre un nouveau passe-temps : "Grégoire évitait pendant la journée de se montrer à la fenêtre, ne fût-ce que par égard pour ses parents, mais ses promenades sur le plancher ne lui fournissaient pas de compensations bien copieuses; rester couché ? même pendant la nuit il ne le supportait guère; il n'éprouva bientôt plus de plaisir à manger, et il finit par prendre l'habitude de se promener dans tous les sens, pour se distraire, sur les murs et sur le plafond. C'était surtout le plafond qu'il aimait, pour s'y laisser pendre; c'était tout autre chose que sur le plancher : la respiration devenait plus libre, un léger mouvement d'oscillation vous traversait le corps, il lui arrivait à sa propre surprise de lâcher le plafond et de s'aplatir sur le sol".

2. Sens et effets.

Le texte peut être lu sur le mode comique ou sérieux.

Sur le mode comique :

- Il a le rythme accéléré d'un film comique : on peut supposer que les quatre paragraphes décrivent des temps égaux, mais de plus en plus chargés d'événements et d'actions :
l. 1-16 : immobilité de Grégoire : aucune action;
l. 17-27 : une seule action, saugrenue, mais décisive;
l. 28-40 : trois actions : les deux femmes rentrent, le frère et la sœur échangent des regards, la sœur tente d'éloigner la mère;
l. 41-68 : séries d'actions mélodramatiques, dont les unes imitent mécaniquement les autres : "oh mon Dieu. oh Grégoire", "elle courut. . elle courut"
- Il a la rigueur d'un gag : l'enchaînement des actions est à la fois logique et imprévu pour les acteurs eux-mêmes : leurs actes ont des effets contraires à ceux qu'ils recherchent.
- Les objets manifestent la même malignité que dans les films comiques, augmentant l'effroi et le désarroi.

- Tous les effets du texte reposent sur un quiproquo : Grégoire éprouve encore des sentiments humains, mais il a perdu l'usage du langage pour les manifester; il terrifie et tous ses gestes sont pris à contre-sens.
- La métamorphose de Grégoire l'intègre à la série des maladroits et des gribouilles, dont les réactions sont toujours inadaptées à la situation.
- L'humour du texte vient de l'impassibilité apparente du narrateur, qui décrit les faits sans manifester le moindre étonnement.

Le sérieux et le pathétique :

- Au sein d'une famille unie, le quiproquo devient malentendu pathétique.
- Grégoire est d'abord dépouillé des objets qui lui appartiennent depuis l'enfance, de ses seuls biens; puis, par la force des choses, expulsé de sa chambre et enfermé dehors : exclu, exilé, (se rappeler, pour interpréter cet exil, la religion de Kafka).
- Qu'on le prenne à la lettre ou en un sens symbolique, le texte est terrible : Grégoire n'est pas un homme déguisé, mais un monstre aux sentiments d'homme et aux sensations d'animal.
- On peut donner au texte plusieurs interprétations symboliques, sans qu'il permette d'en choisir une. La métamorphose de Grégoire peut représenter la vieillesse ou la maladie, la mésentente au sein d'un groupe, l'accession à l'âge adulte (la suite de la nouvelle, en montrant les relations qui opposent le père et le fils, ainsi que d'autres nouvelles de Kafka, comme *Le Verdict,* appuierait une telle interprétation, ainsi que la signification érotique de l'épisode de la dame à la fourrure). Il est donc intéressant de pousser les lecteurs à multiplier les interprétations que leur suggère le texte.

DOCUMENTS :

Contre la réduction de l'œuvre à un "sens" conceptuel : Alain Robbe-Grillet s'insurge contre les admirateurs et exégètes de Kafka, qui veulent faire de lui un métaphysicien ou un théologien : "L'homme qui faisait semblant de nous parler des choses de ce monde, dans le seul but de nous faire entrevoir l'existence problématique d'un au-delà". D'après eux, "les récits de Kafka ne seraient alors que des allégories. Non seulement, ils appelleraient une explication (qui les résumerait d'une façon parfaite, au point d'en épuiser tout le contenu), mais cette signification aurait en outre pour effet de détruire radicalement l'univers tangible qui en constitue la trame". Au contraire, "le monde visible de ses romans est bien, pour lui, le monde réel et ce qu'il y a derrière (s'il y a quelque chose) paraît sans valeur, face à l'évidence des objets, gestes, paroles, etc. L'effet d'hallucination provient de leur netteté extraordinaire et non de flottements ou de brumes. Rien n'est plus fantastique, en définitive, que la précision. Peut-être les escaliers de Kafka mènent-ils ailleurs, mais eux sont là et on les regarde, marche par marche, en suivant le détail des barreaux et de la rampe. Peut-être ses murs gris cachent-ils quelque chose, mais c'est à eux que la mémoire s'arrête, sur leur enduit craquelé, sur leurs lézardes."

ALAIN ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman,*
Gallimard, Coll. "Idées", 1963, pp. 178-179.

Sur le fantastique : Sartre distingue le fantastique de l'extraordinaire : l'extraordinaire rentre dans l'ordre universel; le fantastique bouleverse l'univers tout entier : "C'est un monde complet où les choses manifestent une pensée captive et tourmentée, à la fois capricieuse et enchaînée, qui range par en-dessous les mailles du mécanisme, sans jamais parvenir à s'exprimer. La matière n'y est jamais tout-à-fait matière, puisqu'elle n'offre qu'une ébauche perpétuellement contrariée du déterminisme et l'esprit n'est jamais tout-à-fait esprit, puisqu'il est tombé dans l'esclavage et que la matière

l'imprègne et l'empâte. Tout n'est que malheur : les choses souffrent et tendent vers l'inertie sans y parvenir jamais; l'esprit humilié, en esclavage, s'efforce sans y atteindre vers la conscience et la liberté". (Sartre, *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 124).

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

L'œuvre de Franz Kafka est publiée aux éditions Gallimard et, en partie, dans le Livre de Poche.

Etudes :

MAX BROD, *Kafka*, coll. "Idées", éd. Gallimard, 1945.
KLAUS WAGENBACH, *Kafka*, coll. "Ecrivains de Toujours" n° 81, éd. du Seuil.
R. ROCHEFORT, *Kafka ou l'irréductible Espoir*, Julliard, 1947.
MARTHE ROBERT, *Kafka*, éd. Gallimard, 1960.
M. DENTAN, *Humour et création littéraire dans l'œuvre de Kafka*, éd. Droz, 1961.
A.S. ETTEDGUI, "Kafka ou le sens d'un échec", in *Revue Française de Psychanalyse*, t. 27, n° 6, nov. déc. 1963.
JEAN PIVASSET, *l'Univers politique de Kafka*, éd. Cujas, 1965.
MARTHE ROBERT, *L'Ancien et le Nouveau, De Don Quichotte à Kafka*, éd. Payot, 1967.
TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. du Seuil, 1970
ROGER GARAUDY, *Esthétique et invention du futur*, coll. 10/18, 1971.

Filmographie :

Sur le Cinéma fantastique :

RENÉ PRÉDAL, *Le Cinéma fantastique*, éd. Seghers.
JEAN-MARIE SABATIER, *Les classiques du cinéma fantastique*, éd. Balland, 1973.

Camus
LE BACILLE DE LA TYRANNIE

(Livre de l'élève, pp. 123 à 125)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. L'évocation lyrique du bonheur.

Comme dans d'autres textes de Camus, *L'Etranger*, *L'Exil et le Royaume*, le bonheur est composé :

- de sensations, surtout tactiles et auditives : variations de température, sensation d'enveloppement, caresses de l'eau et du vent. Comparer avec ce passage de *Noces* :

"Entré dans l'eau, c'est le saisissement, la montée d'une glu froide et opaque, puis le plongeon dans le bourdonnement des oreilles, le nez coulant et la bouche amère - la nage, les bras vernis d'eau sortis de la mer pour se dorer dans le soleil et rabattus dans une torsion de tous les muscles ; la course de l'eau sur mon corps, cette possession tumultueuse de l'onde par mes jambes - et l'absence d'horizon", «Noces à Tipasa», p. 19)

- de complicité silencieuse avec les éléments et les hommes : les éléments sont vivants **(1. 24, 26, 51)**, hommes et éléments respirent sur le même rythme **(1.26, 41, 44)**, ou échangent leur chaleur et leur mouvement **(1.35, 50)**,

- de lucidité : **1.31** . Comparer avec *Noces* : «L'Eté à Alger», à propos de ce pays :

"Ce qu'il exige, ce sont des âmes clairvoyantes, c'est-à-dire sans consolation. Il demande qu'on fasse un acte de lucidité comme on fait un acte de foi. Singulier pays qui donne à l'homme qu'il nourrit à la fois sa splendeur et sa misère ! La richesse sensuelle dont un homme sensible de ces pays est pourvu, il n'est pas étonnant qu'elle coïncide avec le dénuement le plus extrême. Il n'est pas une vérité qui ne porte avec elle son amertume" (p. 48).

- du sentiment de l'éphémère. Comparer avec «L'Été à Alger» :

"A Alger, pour qui est jeune et vivant, tout est refuge et prétexte à triomphes : la baie, le soleil, les jeux en rouge et blanc des terrasses vers la mer, les fleurs et les stades, les filles aux jambes fraîches. Mais pour qui a perdu sa jeunesse, rien où s'accrocher et pas un lieu où la mélancolie puisse se sauver d'elle-même", p. 49.

Comparer aussi avec *L'Exil et le royaume*, «Les Muets» :

"L'eau profonde et claire, le fort soleil, les filles, la vie du corps, il n'y avait pas d'autre bonheur dans son pays. Et ce bonheur passait avec la jeunesse. Yvars continuait d'aimer la mer, mais seulement à la fin du jour, quand les eaux de la baie fonçaient un peu", (p. 76-77).

2. Mythe ou allégorie ?

Camus affirme avoir voulu faire de *La Peste* un récit symbolique. Il le fait en plusieurs endroits
Dans la phrase de De Foe placée en exergue.
Dans les *Carnets,* II : «Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général».
Dans la réponse à la préface à l'édition du Club, 1955, où Roland Barthes l'accusait de s'être placé en dehors de l'histoire : «Que *La Peste* puisse servir à *toutes* les résistances contre *toutes* les tyrannies».
La peste montre comment vaincre les tyrannies présentes, annonce et accepte les luttes à venir. Le livre reste volontairement dans le vague, afin de convenir à tout type de tyrannie ou de terreur, qu'elle vienne d'un fléau naturel ou de la haine des hommes : «Ce que ces combattants, dont j'ai traduit un peu de l'expérience, ont fait, ils l'ont fait justement contre des hommes, et à un prix que vous connaissez. Ils le referont sans doute devant toute terreur et quel que soit son visage, car la terreur en a plusieurs, ce qui se justifie encore que je n'en aie nommé précisément aucun pour pouvoir mieux les frapper tous».

● A la fin du roman, où Camus prend un ton prophétique, qu'on peut interpréter à la lumière de la querelle entre Sartre et Camus, la tyrannie hitlérienne préfigurant pour Camus la tyrannie stalinienne : «Il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais,qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse».
(*La Peste,* fin du roman).

DOCUMENTS :

- Plusieurs critiques ont reproché à Camus d'avoir composé une froide allégorie plus qu'un récit mythique ; parmi eux, Gaëtan Picon : «L'œuvre n'est enracinée ni dans l'épaisseur réelle de la vie, ni dans l'épaisseur poétique du mythe. A la réalité, l'allégorie ne laisse qu'une place trop réduite pour qu'elle puisse nous prendre à son piège : à l'allégorie, la réalité ne consent qu'une valeur de signe intellectuel. A chaque instant, et en quelque sens qu'on la prenne, l'œuvre est ainsi paralysée par elle-même. De tous les écrivains d'aujourd'hui, Camus est sans doute le plus soucieux d'aboutir au mythe : mais, dans *La Peste,* l'impuissance de l'allégorie à devenir mythe est évidente, et marque peut-être le lieu véritable de l'échec».
Herz Politzer compare Camus et Kafka et donne la supériorité à ce dernier : «Alors que Kafka, par la démesure de ses visions, devient parfois obscur, Camus, faisant sonner trop haut ce qu'il y a de purement humain en l'homme, sonne creux. Là où les symboles de Kafka vous donnent le vertige en tournant sur leur axe, les images de Camus se révèlent trop souvent comme de plates allégories qui perdent tout mystère pour peu qu'on applique à leur traduction et à leur solution la doctrine convenable. Cette ville pestiférée semble condamnée moins à la fosse commune qu'au lieu commun».

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

La plupart des œuvres d'Albert Camus ont été publiées par les éditions Gallimard et reprises dans les collections de poche : *Le livre de poche,* collection *Idées, Folio.*
L'homme révolté se trouve dans la collection «Idées» (Gallimard).
La Bibliothèque de la Pléiade a consacré deux volumes à Camus.

Études :

J.C. BRISVILLE, **Camus,** collection «La Bibliothèque idéale», Gallimard, 1959.
A. HOURDIN, *Camus le juste,* Ed. du Cerf, 1960.
Numéro spécial de la N.R.F., mars 1960.
MORVAN LEBESQUE, *Camus par lui-même,* collection «Ecrivains de toujours», n° 64, Le Seuil, 1963.
P. GINESTIER, *La pensée d'Albert Camus,* éd. Bordas, 1964.
J. MAJAULT, *Camus, révolte et liberté,* éd. du Centurion, 1965.
M. CODACCINI, *La pensée politique d'Albert Camus,* thèse, Aix-en-Provence, 1966.
A. NICOLAS, *Camus,* collection «Philosophes de tous les temps», n° 28, éditions Seghers.
F. WERNER, *De la violence au totalitarisme. Essai sur la pensée de Camus et de Sartre,* éd. Calmann-Lévy, 1972.
M. CROCHET, *Les mythes dans l'œuvre de Camus,* éd. Universitaires, 1973.

Comment résumer une intrigue
MADAME BOVARY, EN BREF

(Livre de l'élève, pp. 131 à 133)

L'étude a pour objet de montrer qu'un résumé est toujours une interprétation, et qu'il est impossible d'enchaîner une série d'événements sans leur donner une signification.

On étudiera dans les textes : 1) Les informations retenues ; 2) La répartition de ces informations et le respect de la linéarité du texte ; 3) Les jugements implicites, moraux ou affectifs, dans la présentation des personnages et des actes.

ÉTUDES DES DOCUMENTS :

1. Prospectus des éditions «J'ai lu».

C'est à la fois un résumé et un jugement de valeur destiné à faire vendre le livre ; seul le syntagme «cet adultère provincial» résume l'action. Il repose sur une opération linguistique simple : la nominalisation. Elle implique l'effacement des marques de temps et d'aspect, et elle permet celui du sujet et de l'objet.

Processus de cette transformation sur un exemple :

Phrase de départ : «Le préfet a interdit aux grévistes de pénétrer dans l'usine»

1ère transformation : transformation passive : «il a été interdit aux grévistes d'entrer dans l'usine» (la suppression de l'agent est possible).

2ème transformation : la nominalisation : «l'interdiction d'entrer dans l'usine». Cet énoncé a été réduit à l'essentiel ; l'agent et l'objet de l'action ont été supprimés sans que le syntagme perde sa grammaticalité. Ce procédé permet de réduire une phrase à l'action qu'elle désigne, en éliminant les circonstances et les acteurs du drame.

2. Précis d'histoire de la littérature.

- Le résumé, rédigé en plusieurs phrases, rétablit les diverses phrases de l'histoire, et en respecte l'ordre, mais sans conserver la division du roman en trois parties.
- Trois personnages principaux ont été retenus ; mais la mention du pharmacien est obscure ; on suppose qu'il joue un rôle important, puisqu'il est nommé, alors que les amants d'Emma n'ont pas droit à cet honneur. Mais le texte n'indique pas quel est ce rôle. Ce résumé est allusif, il ne peut servir qu'à rappeler l'action à qui a lu le roman.
- Le résumé met en valeur l'histoire d'Emma, au détriment de celle de Charles.
- Le mobile du suicide apparaît nettement comme la volonté d'échapper à des créanciers pressants.
- La déception d'Emma semble ne porter que sur des rêves d'ambition sociale : «un modeste officier de santé», «la médiocrité de sa vie». Les autres mobiles sont passés sous silence.

3. Histoire de la littérature française.

- Le résumé conserve la division du roman en trois parties.
- Les informations sont plus nombreuses : elles concernent le nom et la profession de six personnages, les lieux où vit Emma.
- Le texte respecte l'ordre d'apparition et de disparition des personnages, et ne néglige pas le rôle de Charles Bovary.
- De nombreux jugements de valeur sont portés sur les lieux et les personnages, à l'aide d'épithètes obligées («laborieuses études», «paisible village», «mari médiocre et borné», «le pédant Homais», «Don Juan banal», «désirs romanesques», «insouciante vie»), ou de verbes péjoratifs («elle sombre», «elle s'amourache»).
- Le résumé des actions met en valeur les sujets de l'action, au détriment de ses circonstances, des lieux et des milieux où elle se passe. L'histoire d'Emma est réduite à une intrigue sentimentale ; le résumé néglige tout le contexte social et naturel qui pourrait également l'expliquer et met l'accent sur les motivations psychologiques des actions.

4. Analyse de *Madame Bovary*, «Profil d'une œuvre».

Faute de place, le texte a été réduit aux titres de chapitres. Il sert à montrer la fidélité à la linéarité du texte, mais aussi à mettre en valeur l'aspect que le résumé précédent a négligé : les épisodes dont l'intérêt est plus sociologique : la noce, les comices, l'opération du pied-bot, le théâtre. Il rend au texte la multiplicité de ses significations.

5. La Leçon de Flaubert.

Le texte n'est pas un résumé, mais une analyse structurale : sous la diversité des épisodes successifs, il découvre une structure unique, la répétition d'un même sentiment qui explique le dénouement. Les causes occasionnelles du suicide (les difficultés financières d'Emma), disparaissent au profit d'une explication plus profonde, qui correspond mieux à l'enchaînement de l'ensemble.

6. Travaux supplémentaires.

- Rédaction de résumés du type 2 et 5, sur un roman lu par l'ensemble des élèves. Lecture de quelques-uns des travaux obtenus et discussion.
- Faire une étude comparée des notes de lectures paraissant à propos d'un livre nouveau dans différents journaux : *Le Monde, Le Figaro, l'Express, Le Nouvel Observateur.*
- On peut aussi infléchir le travail dans le sens des *Exercices de style* de Queneau : à partir d'un même argument, élaboré collectivement, rédiger le résumé d'une tragédie, d'une comédie, d'un roman noir, d'un roman d'aventures, d'un roman sentimental.

Zola

DE VENTOSE A GERMINAL

(Livre de l'élève, pp. 134 à 137)

ETUDE DES TEXTES :

1. Les débuts et les fins de romans.

La comparaison systématique entre le début et la fin d'un même roman permet de dégager les jalons d'une analyse structurale, selon la méthode exposée par Roland Barthes dans "Par où commencer ? ", *Poétique* n° 1, cité ici-même, 32, 1. Cette méthode peut s'appliquer très facilement sur un roman aussi nettement composé que *Germinal* et avec plus de subtilité sur *L'Education sentimentale* (voir manuel p. 153).

On peut aussi comparer entre eux les débuts et les fins des romans cités dans le manuel et demander aux élèves d'apporter d'autres exemples et d'en faire la typologie.

Débuts cités dans le manuel : *Jacques le Fataliste, L'Education sentimentale, Le Sous-sol, Germinal, La Condition humaine, Goldfinger, La Modification*, récits de science-fiction.

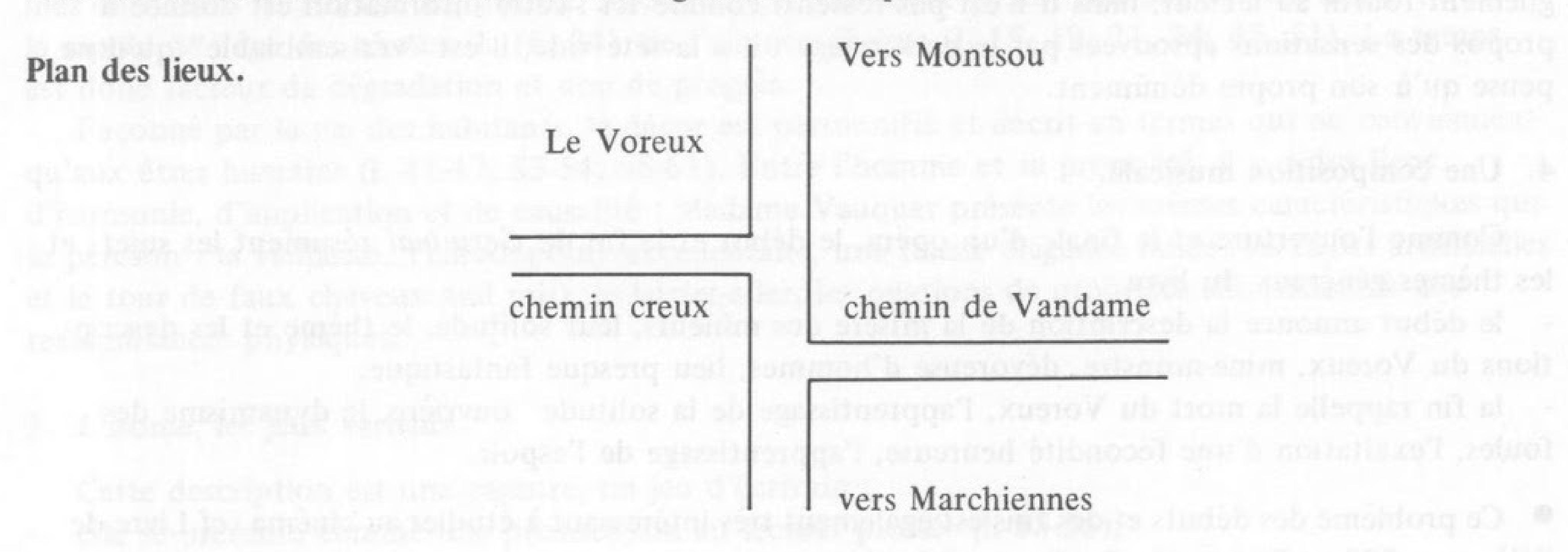
Fins de romans citées dans le manuel : *L'Education sentimentale, Germinal, Ulysse, Le Temps retrouvé.*

2. Une construction par contrastes symboliques.

- **Les lieux.**

Le livre commence et s'achève par deux trajets en sens contraire sur le même chemin. Le départ final symbolise l'avenir d'Etienne et aussi celui de la mine, qui sont tous deux ailleurs, dans l'action politique qu'Etienne mènera à Paris. L'avenir n'est pas dans l'enracinement mais dans le changement. On peut opposer cette fin dynamique à celle de *L'Education sentimentale,* où le retour au pays natal et aux souvenirs d'enfance est une régression ironique et funèbre.

Plan des lieux.



Le temps.

Les moments de l'année et du jour où se situent l'arrivée et le départ d'Etienne sont symboliques : entre mars et avril, entre 3 et 4 heures du matin, l'intervalle réel est minime, mais l'intervalle signifié va d'un extrême à l'autre et permet deux tableaux antithétiques, construits tous deux comme une expansion paraphrastique des mots "ventôse" et "germinal".

Ventôse suscite "souffles du vent de mars", "rafales larges comme une mer", puis la métaphore filée à partir de cette comparaison : "la rectitude d'une jetée", "l'embrun".

Germinal suscite une abondance de termes, **l. 16 à 30** : "germe", "germaient", "germination", avec les termes décrivant la vie végétale : "blés", "haies vives", "jeunes arbres", "bourgeons", "champs", "herbes", "graines", "sève", "sillons", "récoltes"; et les termes désignant son équivalent métaphorique dans le règne humain : l'enfantement, "enfantait", "flanc nourrissier", "un grand baiser", "grosse", et la réunion des deux dans "des hommes poussaient".

3. Symbole et description.

Etienne traverse les mêmes lieux à l'aller et au retour, mais il voit deux spectacles antithétiques. Le texte tend à "vraisemblabiliser" cette antithèse, à en donner une explication vraisemblable dans la suite des événements fictifs : à l'aller, il ne voit pas les arbres du chemin, noyés dans le noir, il ne voit que les feux de la mine, dans le ciel mort. Au retour, c'est la description des fosses qui est escamotée : les décombres du Voreux sont mentionnés, non décrits, et les tours de hauts-fourneaux dans le lointain ne permettent pas une description détaillée. Seule la nature est décrite, avec une profusion de détails parfois redondants. Le prétendu réalisme de Zola part de deux figures de rhétorique, le symbole et l'antithèse, qu'il développe ensuite en descriptions et en récit, pour les rendre vraisemblables dans la fiction.

- Le texte est bâti sur une série d'antithèses : mars/avril, hiver/printemps, nuit/aurore, noir/clair, froid/tiède ou frais, nuit sans étoiles/ciel limpide, d'une épaisseur d'encre/air transparent, ciel mort/soleil d'avril dans sa gloire, au ras du sol/en plein ciel, usine/champs, plaine rase/végétation, univers exclusivement masculin/présence de la Maheude, solitude/présence des camarades, respiration d'un échappement de vapeur/souffle de la Maheude.
- Les renseignements nécessaires à l'action sont donnés par surcroît, mais de manière indirecte, à l'aide de notations qui permettent de déduire l'état-civil et la situation sociale du personnage : le pantalon de velours porté à l'époque par les seuls ouvriers; *"sans travail et sans gîte"* est un renseignement fourni au lecteur, mais il n'est pas ressenti comme tel : cette information est donnée à propos des sensations éprouvées par le personnage : il a la tête vide, il est "vraisemblable" qu'il ne pense qu'à son propre dénûment.

4. Une composition musicale.

Comme l'ouverture et le finale d'un opéra, le début et la fin de *Germinal* résument les sujets et les thèmes généraux du livre :

- le début annonce la description de la misère des mineurs, leur solitude, le thème et les descriptions du Voreux, mine-monstre, dévoreuse d'hommes, lieu presque fantastique.
- la fin rappelle la mort du Voreux, l'apprentissage de la solitude ouvrière, le dynamisme des foules, l'exaltation d'une fécondité heureuse, l'apprentissage de l'espoir.

● Ce problème des débuts et des fins est également très intéressant à étudier au cinéma (cf Livre de l'élève, p. 393 et Fichier du Professeur 32, 1).

Balzac

L'ESPACE COMME SÉCRÉTION HUMAINE

(Livre de l'élève, pp. 142 à 145)

ETUDE DU TEXTE :

1. La situation de communication.

Le texte met le lecteur dans la situation fictive d'un nouveau pensionnaire qui découvrirait progressivement la maison : il va de la rue à la salle à manger, où il rencontre la propriétaire des lieux. Le texte décrit un trajet et le spectacle qu'il offre (**l. 3** : "on entre"; **l. 7** : "à voir"; **l. 43** :"vous y verriez").

Le texte ne décrit que les pièces autorisées et destinées à la vie collective des pensionnaires; on ne sait rien de la cuisine, sinon qu'elle est située de l'autre côté de l'escalier. Les pièces décrites serviront de décor à l'action, qui exclut les domestiques et n'oppose que des bourgeois et des nobles en voie de déclassement.

La description est affective : le narrateur est dans la situation d'un pensionnaire plus ancien dans la maison que le lecteur et il lui communique ses impressions sur la vie qu'on y mène. Il informe sur lui-même autant que sur les objets décrits. Il exprime des déductions (**l. 20**); des impressions et des sensations (**l. 6, 25, 26, 73, 75**); des jugements de valeur esthétique (**l. 11, 23, 31, 32-33**).

Le texte comporte des jugements métalinguistiques, le narrateur commente sa propre narration et l'insuffisance de la langue pour décrire son objet (**l. 24, 27-29, 53-56**).

2. L'homme et les choses.

Il y a entre l'homme et les choses au milieu desquelles il vit des liens d'influences réciproques :
- Le décor de la vie quotidienne est le produit des habitudes et de la vie du corps. D'où les thèmes de l'usure (**l. 10, 21, 37, 50, 52, 53-54, 57**); de la crasse (**l. 25, 30, 35, 36, 40, 41, 47, 48**); le rappel de l'âge des choses (**l. 16, 34**); de l'aisance déchue (**l. 15, 19, 21, 34, 45, 51**). Le temps est donc facteur de dégradation et non de progrès.

Façonné par la vie des habitants, le décor est personnifié et décrit en termes qui ne conviennent qu'aux êtres humains (**l. 41-42, 53-54, 58-61**). Entre l'homme et sa propriété, il y a des liens d'harmonie, d'implication et de causalité : Madame Vauquer présente les mêmes caractéristiques que sa pension : la vieillesse, l'embonpoint excédentaire, une fausse élégance fanée (les fleurs artificielles et le tour de faux cheveux mal mis), le laisser-aller; les relations de propriété aboutissent à des ressemblances physiques.

3. L'ironie, les jeux verbaux.

Cette description est une gageure, un jeu d'écrivain :
- elle se présente comme une provocation au lecteur pressé (**l. 55-56**);

- la pension Vauquer prête à l'ironie et l'humour noir; elle suscite aussi bien les plaisanteries des pensionnaires (l. 17, 47), que celles de l'auteur (l. 62). Le narrateur se range parmi "les jeunes pensionnaires qui se croient supérieurs à leur position en se moquant du dîner auquel la misère les condamne";
- le texte prête à des jeux sur le signifiant : sonorités expressives, accumulations d'adjectifs, antithèses frappantes, inventions verbales.

4. Travaux complémentaires.

● Points communs entre Balzac et Proust, grand lecteur de Balzac : les relations entre l'homme et le décor où il vit; la découverte de ce décor par un étranger; l'association de sensations visuelles et olfactives; le plaisir de la description, du beau morceau de langage.

Mais la description proustienne, même si elle peut paraître humoristique, ou au moins ludique, est émerveillée : sauvées du temps et de l'oubli, les chambres de province ont de l'éclat et de l'attrait. Pour Proust, l'art de l'écrivain consiste à montrer la beauté de ce qui paraît n'en pas avoir à première vue, par une simple accomodation du regard. Pour Balzac, c'est l'œuvre d'art qui est belle, non la réalité, qui n'est que sordide. L'œuvre d'art consiste à montrer le sordide, à en rendre toute la puissance; l'art est expressivité, non transfiguration.

● Décors et objets dans *La Princesse de Clèves* et dans le roman balzacien : dans *La Princesse de Clèves,* les objets sont des points de repère abstraits. Les seules relations intéressantes sont les relations sociales, mondaines, interindividuelles. Dans Balzac, ils symbolisent l'homme qui est parmi eux, ou qui les possède.

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

L'intégrale de la "Comédie humaine" existe entre autres dans la *Bibliothèque de la Pléiade* chez Gallimard et dans la collection *l'Intégrale* aux Éditions du Seuil.
Voir également les *Classiques Garnier* présentés par P.G. Castex.

Études sur le *Père Goriot* :

GUY MICHAUD, "L'unité du Père Goriot" dans L'*Oeuvre et ses techniques,* éd. Nizet, 1957.
H. FARGEAUD, "Les Balzac et les Vauquer" dans *L'Année Balzacienne,* 1960.
F. LOTTE, "Le retour des personnages dans la comédie Humaine" dans *L'Année Balzacienne,* 1961.
L.F. HOFFMANN, "Les métaphores animales dans le Père Goriot, *L'Année Balzacienne, 1967.*
J. GAUDRON, "Sur la chronologie du Père Goriot" dans *L'Année Balzacienne,* 1967.
M. MOZET, "La description de la pension Vauquer" dans *L'Année Balzacienne,* 1972.
PIERRE BARBÉRIS, *Le Père Goriot, écriture, structures, significations,* éd. Larousse, 1972.
GUY RIEGERT, *Le Père Goriot,* coll. "Profil d'une œuvre", éd. Hatier, 1972.

Études sur Balzac :

BERNARD GUYON, *La pensée politique et sociale de Balzac,* éd. A. Colin, 1947, 3ème éd. 1969.
BERNARD GUYON, *La création littéraire chez Balzac,* éd. A. Colin, 1952, 2ème éd. 1969.

GAËTAN PICON, *Balzac par lui-même,* Coll. "Écrivains de toujours" N°33, éd. du Seuil.
ANDRÉ MAUROIS, *Prométhée ou la vie de Balzac,* éd. Hachette, 1965.
GENEVIÈVE DELATTRE, *Les Opinions littéraires de Balzac,* P.U.F., 1965.
C. LECOUR, *Les personnages de la "Comédie Humaine"* éd. Vrin, 1967.
GEORGES LUKACS, *Balzac et le réalisme français,* éd. Maspero, 1967.
PIERRE BARBÉRIS, *Balzac et le "mal du siècle",* Bibliothèque des Idées", éd. Gallimard, 1971.
PIERRE BARBÉRIS, *Balzac, une mythologie réaliste,* éd. Larousse, 1971.
FÉLICIEN MARCEAU, *Balzac et son monde,* éd. Gallimard, 1971.
PIERRE BARBÉRIS, *Mythes Balzaciens,* éd. A. Colin, 1972.
PIERRE BARBÉRIS, *Le monde de Balzac,* éd. Arthaud, 1973.

Points d'Histoire :

Une partie de l'historiographie contemporaine se penche actuellement sur ce problème de l'espace comme sécrétion humaine et sur les influences réciproques existant entre l'homme et son milieu. Ainsi dans *L'Homme Espagnol* (Hachette 1975), Bartolomé Bennassar analyse entre autres l'organisation de l'espace urbain et son influence sur les attitudes et les mentalités espagnoles à travers les siècles.

Proust
A L'INTÉRIEUR D'UN CHAUSSON AUX POMMES

(Livre de l'élève, pp. 146 à 148)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Fonction de l'espace dans le récit : le lieu d'un parcours.

L'espace fictif est ici organisé par le parcours qu'effectue le narrateur : la chambre est le terme d'un voyage de Paris au cœur de la province; l'intérieur de la maison et de la chambre est le lieu de menus déplacements du narrateur. Ce n'est pas un univers statique, il est animé de mouvements légers mais incessants.

2. L'espace, objet de comparaisons.

L'espace fictif est somptueusement et poétiquement décrit à l'aide de *figures* variées et longuement développées : tantôt des métaphores, qui associent deux termes liés entre eux par des relations de contiguïté.

- **Exemples de métaphores : (l. 2)** : la métaphore scientifique, analogue aux images surréalistes, qui consistent à "comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre".
- **Exemples de métonymies :** "odeurs de vertus" : lien de cause à effet; "odeurs casanières. . . dévotes" : lien qui unit l'habitant au lieu habité; les odeurs sont ainsi personnifiées, et reçoivent tous les qualificatifs attribués d'ordinaire aux personnes qui les produisent. Un de ces devants de four" : la chambre de province est comparée à des éléments d'architecture que l'on trouve également en province (lien de contiguïté spatiale). "Les odeurs comme une pâte" : lien de contiguïté spatiale, la chambre ressemble à un de ces gâteaux qu'on mange en province.
- **Contenu des figures :** elles établissent tout un réseau d'**analogies**
- entre les chambres et leurs habitants : la chambre est une provinciale dévote et rangée;
- entre les chambres et le village : cette chambre est une horloge de village, elle-même comparée à une villageoise;
- entre les chambres et la campagne, entre le dedans et le dehors : la chambre contient toute la campagne voisine, et même le soleil;
- entre la chambre et son mobilier : elle est un devant de four, un manteau de cheminée, un couvre-lit à fleurs;
- entre la chambre et ce qu'on fait cuire dans la maison, ou ce qu'on y mange : les gelées, macrocosme de la nature contenu tout entier dans le microcosme d'un pot de confitures ou d'un chausson aux pommes.

Pour le rôle que Proust attribue aux figures dans l'œuvre littéraire, voir *Le Temps retrouvé*, La Pléiade, III, p. 889 :

"Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats (. . .). On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient

dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style; même, ainsi que la vie, quand - en rapprochant une qualité commune à deux sensations - il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore".

2. Pour une analyse plus théorique de cette question.

Voir Gérard Genette, *Figures III,* Le Seuil, 1972 : "Métonymie chez Proust". Selon l'auteur, on a souvent surestimé, sur la foi de Proust lui-même, le rôle de la métaphore dans *A la Recherche du temps perdu,* "au détriment d'autres relations sémantiques". En réalité, "loin d'être antagonistes et incompatibles, métaphore et métonymie se soutiennent et s'interpénètrent, et faire sa part à la seconde ne consistera pas à en dresser une liste concurrente en face de celle des métaphores, mais plutôt à montrer la présence et l'action des relations de "coexistence" à l'intérieur même du rapport d'analogie; le rôle de la métonymie *dans la métaphore".* L'image proustienne est fondée sur un état mixte de ressemblance et de proximité : "La proximité commande ou cautionne la ressemblance, (. . .) la métaphore trouve son appui et sa motivation dans une métonymie; ainsi en va-t-il bien souvent chez Proust, comme si la *justesse* d'un rapprochement analogique, c'est-à-dire le degré de ressemblance entre les deux termes, lui importait moins que son *authenticité,* entendons par là sa fidélité aux relations de voisinage spatio-temporel; ou plutôt comme si la première lui semblait garantie par la seconde, les objets du monde tendant à se grouper par affinités selon le principe (. . .) : qui se ressemble s'assemble (et réciproquement)."

4. Pour une analyse descriptive des relations entre l'homme et l'espace.

Voir Georges Poulet, *L'Espace proustien,* Gallimard, 1963 : "L'imagination proustienne ne saurait concevoir les êtres autrement qu'en les posant contre un fond local qui les fait apparaître en leur servant de tain de miroir. Evoquer un être humain, cet acte si simple, qui est l'acte premier du romancier composant son œuvre, revient, chez Proust, à rendre visible une forme en la plaçant dans un cadre" **(p. 42)**. Prenant le contre-pied d'idées reçues, Georges Poulet montre que Proust a une position diamétralement contraire à celle de Bergson en ce qui concerne les relations de l'espace et du temps : "Si la pensée de Bergson dénonce et rejette la métamorphose du temps en espace, Proust non seulement s'en accommode mais s'y installe, la pousse à l'extrême et en fait finalement un des principes de son art. (. . .). A la mauvaise juxtaposition, à l'espace intellectuel, condamné par Bergson, s'oppose une bonne juxtaposition, un espace esthétique où, en s'ordonnant, les moments et les lieux forment l'œuvre d'art, ensemble remémorable et admirable" **(p. 10)**.

DOCUMENTS :

Lectures complémentaires :

Textes de Proust à rapprocher du fragment cité :

- **Architecture et souvenirs gustatifs : Les dimanches à Combray :**

"Quand, après la messe, on entrait dire à Théodore d'apporter une brioche plus grosse que d'habitude parce que nos cousins avaient profité du beau temps pour venir de Thiberzy déjeuner avec nous, on avait devant soi le clocher qui, doré et cuit lui-même comme une plus grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil, piquait sa pointe aiguë dans le ciel bleu" *(A la Recherche du Temps perdu,* La Pléiade, T. I, **p. 65**).

- **Les déjeuners du dimanche à Combray :**

Ce sont des repas des *Mille et Une Nuits,* grâce à l'ingéniosité de Françoise, la servante, qui en fait des œuvres d'art :

"Notre menu, comme ces quatre-feuilles qu'on sculptait au XIIIème siècle au portail des cathédrales, reflétait un peu le rythme des saisons et des épisodes de la vie : une barbue parce que la marchande lui en avait garanti la fraîcheur, une dinde parce qu'elle en avait vu une belle au marché de Roussainville-le-Pin, des cardons à la moelle parce qu'elle ne nous en avait pas encore fait de cette manière-là, un gigot rôti parce que le grand air creuse et qu'il avait bien le temps de descendre d'ici sept heures, des épinards pour changer, des abricots parce que c'était encore une rareté, des groseilles parce que dans quinze jours, il n'y en aurait plus, des framboises que Monsieur Swann avait apportées exprès, des cerises, les premières qui vinssent du cerisier du jardin après deux ans qu'il n'en donnait plus, du fromage à la crème que j'aimais bien autrefois, un gâteau aux amandes parce que c'était notre tour de l'offrir" *(Du côté de chez Swann,* **p.** 71).

- En contraste avec les chambres de province : la chambre-piscine de Balbec : "Rien ne ressemblait moins aux chambres de Combray, saupoudrées d'une atmosphère grenue, pollinisée, comestible et dévote, que celle du Grand-Hôtel de la Plage, à Balbec, dont les murs passés au ripolin contenaient, comme les parois polies d'une piscine où l'eau bleuit, un air pur, azuré et salin. Le tapissier bavarois qui avait été chargé de l'aménagement de cet hôtel avait varié la décoration des pièces et sur trois côtés fait courir le long des murs, dans celle que je me trouvai habiter, des bibliothèques basses, à vitrines en glace, dans lesquelles, selon la place qu'elles occupaient et par un effet qu'il n'avait pas prévu, telle ou telle partie du tableau changeant de la mer se reflétait, déroulant une frise de claires marines, qu'interrompaient seuls les pleins de l'acajou" *(Du côté de chez Swann,* **p. 383).**

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Les *Oeuvres complètes* de Marcel Proust sont publiées dans la *Bibliothèque de la Pléiade,* chez Gallimard. La plupart des œuvres sont également accessibles dans la collection *Folio.*

Etudes :

R. CELLY, *Répertoire des thèmes de Marcel Proust,* éd. Gallimard, 1935.
ANDRÉ MAUROIS, *A la recherche de Marcel Proust,* éd. Hachette, 1949.
CLAUDE MAURIAC, *Proust par lui-même,* coll. "Ecrivains de toujours" n° 11, éd. du Seuil
J. BOREL, *Proust,* coll. Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui, éd. Seghers.
GEORGES POULET, *L'Espace Proustien,* éd. Gallimard, 1963.
GILLES DELEUZE, *Marcel Proust et les signes,* P.U.F., 1964.
G. PAINTER, *Biographie de Proust,* éd. Mercure de France, 1966.
GAETAN PICON, *Lecture de Proust,* Coll. "Idées" n° 157, éd. Gallimard, 1968.
JEAN-YVES TADIÉ, *Proust et le Roman,* Coll. "Bibliothèque des Idées", éd. Gallimard, 1971.
CÉLESTE ALBARET, *Monsieur Proust,* éd. R. Laffont, 1973.
JEAN-PIERRE RICHARD, *Proust et le monde sensible,* éd. du Seuil, 1974.

Voir également *Les Cahiers Marcel Proust,* publiés chez Gallimard.

Kafka

UN TRIBUNAL AU FOND D'UN LABYRINTHE

(Livre de l'élève, pp. 149 à 152)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Le bouleversement des lois de l'espace.

L'espace fictif que le texte permet d'imaginer obéit à des règles inverses de celles de l'espace réel : le plus petit contient le plus grand. L'immeuble contient une ville, l'appartement contient un palais de justice. D'autre part, on ne sait plus où est le dedans et le dehors : les pièces les plus intimes sont l'extérieur, les plus publiques sont au plus profond de la ville.

On peut comparer ce texte avec des récits fantastiques (Lewis Caroll, *Alice au pays des merveilles)*, des poèmes (Michaux, *L'Espace du dedans)*, des chansons (*La Noix*, chantée par Trenet), des gravures (*Les Prisons* de Piranèse, l'œuvre graphique de Eischer).

2. L'absurde et l'étrange.

Selon Sartre, le fantastique naît quand on a renversé l'ordre des moyens et des fins, quand les moyens sont pris pour des fins, et que les fins sont oubliées : "Le fantastique humain, c'est la révolte des moyens contre les fins". Or, c'est ce qui arrive au héros dans *Le Procès :* il s'acharne à chercher un certain menuisier Lanz qu'il a inventé de toutes pièces, quand c'est en réalité le juge d'instruction qu'il cherche.

L'étrange naît de la réponse de la jeune femme : soit que K. ait employé sans le savoir un langage codé, "menuisier Lanz" signifiant dans le code "juge d'instruction", soit que la jeune femme ait compris le subterfuge de K., dû au respect humain. De toute façon, aucune réponse n'est donnée à cette énigme.

Encore plus étrange : K. ne s'étonne pas de cette coïncidence : il semble agir contre son gré, mu par une sorte d'automatisme (**1.17, 22, 41**). Le texte semble suggérer une explication naturelle, mais cette explication n'est pas suffisante ; on en soupçonne d'autres, surnaturelles.

Dans la salle du tribunal, ce qui suscite l'étrangeté, c'est que K. entend des bruits de conversations, voit des gestes, mais n'en perçoit pas le sens.

Phénomène étrange, dont K. ne semble pas s'étonner : personne n'a l'air de remarquer K., et cependant on l'identifie tout de suite sans qu'il se soit présenté, comme s'il était attendu et connu.

2. Le sordide et le grotesque.

Dans l'immeuble, l'univers décrit a le caractère sordide du laisser-aller, de la promiscuité, d'une quotidienneté misérable. Le tout peut fort bien être interprété comme du réalisme ou même du vérisme : c'est une matinée dominicale dans un quartier populaire.

Au tribunal, l'assemblée n'a ni tenue ni solennité : ce sont des rires gras, des mimiques caricaturales, un chahut bouffon.

On peut interpréter ce grotesque triste comme une contestation de l'ordre social, ou comme l'expression d'un malaise métaphysique, comme l'angoisse d'un cauchemar . . .

3. Culpabilité et angoisse.

Contrairement au texte cité de *La Métamorphose,* les sentiments du personnage ne sont pas décrits: K. est étranger à lui-même. Pourtant on peut interpréter son comportement : le zèle qu'il met à se présenter à l'heure fixée à une convocation si surprenante, l'angoisse que suscitent ses recherches vaines, pendant que le temps passe ; l'attention qu'il porte et que porte aussi le juge à l'exactitude : ce sont des signes d'un profond sentiment de culpabilité.

LECTURES COMPLEMENTAIRES :

Le Château : K., nommé arpenteur au Château, s'en approche après un long voyage, à pied dans la neige :

"En somme, tel qu'on le voyait ainsi de loin, le Château répondait à l'attente de K. Ce n'était ni un vieux Château féodal ni un palais de date récente, mais une vaste construction composée de quelques bâtiments à deux étages et d'un grand nombre de petites maisons pressées les unes contre les autres ; si l'on n'avait su que c'était un Château, on aurait pu croire qu'on avait affaire à une petite ville (. . .) En se rapprochant il fut déçu ; ce Château n'était après tout qu'une petite ville misérable, un ramassis de bicoques villageoises que rien ne distinguait, sinon, si l'on voulait, qu'elles étaient toutes de pierre, mais le crépi semblait parti depuis longtemps et cette pierre semblait s'effriter."

K. observe la tour du Château et la compare avec celle de sa ville natale :

"La tour d'ici - la seule que l'on vit - était la tour d'une maison d'habitation - on s'en rendait compte maintenant -, peut-être celle du corps principal du Château ; c'était une construction ronde et uniforme dont le lierre recouvrait gracieusement une partie ;elle était percée de petites fenêtres que le soleil faisait étinceler ; elle avait quelque chose de fou et se terminait par une sorte de plate-forme dont les créneaux incertains, irréguliers et ruineux, gravaient dans un ciel bleu des dents qui semblaient avoir été dessinées par la main craintive ou négligente d'un enfant. On eût dit qu'un triste habitant, contraint de vivre enfermé dans la pièce la plus reculée de la maison, avait crevé le toit et s'était levé pour se montrer au monde."

K. tente, malgré sa fatigue et sa déception, d'atteindre avant la nuit le Château, qui ne paraît plus très éloigné :

"Il poursuivit donc son chemin ; mais que ce chemin était long ! En effet la route qui formait la rue principale du village ne conduisait pas à la hauteur sur laquelle s'élevait le Château, elle menait à peine au pied de cette colline, puis faisait un coude qu'on eût dit intentionnel et, bien qu'elle ne s'éloignât pas davantage du Château, elle cessait de s'en rapprocher. K. s'attendait toujours à la voir obliquer vers le Château, c'était ce seul espoir qui le faisait continuer ; il hésitait à lâcher la route, sans doute à cause de sa fatigue, et s'étonnait de la longueur de ce village qui ne prenait jamais de fin : toujours ces petites maisons, ces petites vitres givrées et cette neige et cette absence d'hommes . . . Finalement, il s'arracha à cette route qui le gardait prisonnier et s'engagea dans une ruelle étroite ; la neige s'y trouvait encore plus profonde ; il éprouvait un mal horrible à décoller ses pieds qui s'enfonçaient ; il se sentit ruisselant de sueur et soudain il dut s'arrêter, il ne pouvait plus avancer."

DOCUMENTS :

● Analyses, par Freud, de "l'effet d'inquiétante étrangeté", qu'on pourrait appliquer à Kafka (voir *Essais de psychanalyse appliquée,* coll. Idées :

"L'inquiétante étrangeté surgit souvent et aisément chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avions tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel, où un symbole prend l'importance et la force de ce qui était symbolisé et ainsi de suite." (p. 198)

"L'inquiétante étrangeté prend naissance dans la vie réelle lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont réanimés par quelque impression extérieure, ou bien lorsque de primitives convictions *surmontées* semblent de nouveau être confirmées." (p. 205)

● Analyses, par Freud, de rêves de bâtiments, de chambres et d'escaliers, dans *L'Interprétation des rêves,* PUF, (pp. 304 et suivantes).

Flaubert

JEUX SUR LA CHRONOLOGIE ET VARIATIONS DE RYTHME

(Livre de l'élève pp. 153 à 155)

ETUDE DU TEXTE :

1. Le début et la fin d'un roman.

On peut comparer le début et la fin du roman à l'aide de la méthode proposée par Roland Barthes dans "Par où commencer ?", dans *Poétique* n°1, Le Seuil, 1970. Un linguiste écrit : "Dans chaque processus d'élaboration de l'information, on peut dégager un certain ensemble A de signaux initiaux et un certain ensemble B de signaux finaux observés. La tâche d'une description scientifique, c'est d'expliquer comment s'effectue le passage de A à B et quelles sont les liaisons entre ces deux ensembles". D'où, pour commencer l'étude structurale d'un roman, la démarche suivante, selon Barthes : "Etablir d'abord les deux ensembles-limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie : il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre". Si l'on n'étudie que les fragments proposés dans ce recueil, et non le roman complet, on peut pratiquer au moins la première opération suggérée par Barthes et comparer le début et la fin du roman.

Temps de la fiction et ordre du récit.

Ce roman est cyclique : le dernier repère temporel, c'est dans le dernier passage (l. 15), "trois ans après" 1837, donc en 1840, l'année où commence la fiction (voir le début, l. 1).

Cependant, le souvenir qu'évoquent Frédéric et Deslauriers est antérieur à l'épisode initial du roman, qui semblait pourtant représenter un vrai début : les seuls plus-que-parfait, l. 23 et 24, évoquent un passé proche, et le roman ne dit rien de l'enfance de Frédéric. La première page du roman décrit le départ dans la vie d'un jeune homme : il a dix-huit ans, il est bachelier, il vient d'hériter. Ce départ est symbolisé par un départ en bateau, à l'aube. Cependant, ce contenu symbolique annonce une régression : le bateau remonte la Seine, le départ de Frédéric Moreau pour la vie est ironiquement différé, c'est un faux départ, puisque Frédéric va retrouver sa mère.

Une fin burlesque.

Le dédoublement final a une signification burlesque : Frédéric et Deslauriers sont deux compères, comme Bouvard et Pécuchet, les Dupont et Dupond, affligés de mimétisme comique jusque dans la répétition de la réplique finale.

Les amours vénales sont opposées et préférées aux amours romantiques de Frédéric pour Madame Arnoux. Cette fin burlesque peut être interprétée comme un désaveu du romantisme initial et porter une leçon de pessimisme : après 15 ans, la vie n'est qu'une dégradation.

2. Rythme et chronologie.

On peut étudier le texte à l'aide des indications fournies par Gérard Genette dans *Figures III*, Le Seuil, 1972, en les complétant d'une étude de contenu et de signification.

- Ordre des événements : l'ordre est chronologique, sauf à la fin, où le retour à un temps antérieur au début est riche de significations (voir plus haut).

Choix des dates significatives :

Le héros est décrit à l'aide de tableaux synchroniques qui le présentent à chaque fois à un âge significatif : 18 ans, l'âge du départ dans la vie, 30 ans, l'apogée, 45 ans, la maturité, 15 ans, la fin de l'enfance.

Durée et signification psychologique de la durée :

1er chapitre : 20 lignes représentent environ une heure : "scène", avec expression de l'impatience : *enfin, poussa un grand soupir, devait languir pendant deux mois.*

5ème chapitre : 11 lignes représentent 16 ans : "sommaire", simple succession des actions et des sentiments.

6ème et dernier chapitre : 25 lignes représentent environ une heure : "sommaire" lent dans une scène, récit dans le récit, expression du regret *(exhumant, te rappelles-tu ? Ils se la contèrent prolixement).*

Proust a commenté *l'ellipse* et *l'accélération* du chapitre 5 *(Contre Sainte-Beuve,* La Pléiade, p. 595) : "A mon avis, la chose la plus belle de *L'Education sentimentale,* ce n'est pas une phrase, mais un blanc. Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues de Frédéric Moreau (. . .) Ici un "blanc", un énorme "blanc" et sans l'ombre d'une transition, soudain, la mesure du temps devenant, au lieu de quarts d'heure, des années, des décades".

Le texte établit aussi des relations entre le temps de la fiction et celui de la narration : "au commencement de *cet* hiver"; cet "embrayeur" est à rapprocher du début de *Madame Bovary : "Nous* étions à l'étude" : les deux grands romans de Flaubert comportent cette intrusion discrète, peut-être ironique, de la narration dans le récit.

3. Temps de l'individu et temps de l'histoire.

Frédéric Moreau peut être considéré comme un type social. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une représentation objective d'un type social réel, mais de la représentation qu'une certaine classe sociale se fait d'elle-même.

Sans doute s'agit-il ici d'une représentation ironique, distanciée : Frédéric Moreau est parfaitement conforme au modèle du jeune bourgeois, rentier, pourvu du bagage culturel nécessaire à son admission dans la vie politique et mondaine.

Le texte présente une certaine vision de l'histoire du XIXème siècle. Voir à ce sujet Sartre : *L'Idiot de la famille,* tome III, p. 448.

BIBLIOGRAPHIE : voir *Un coup de foudre,* 17,3.

Filmographie :

L'organisation du temps et de l'espace est un travail essentiel pour le cinéaste. Voir à ce sujet le

manuel, p. 363 et suivantes.

Le jeu sur le temps et la chronologie par l'intermédiaire du "Flash back" est un procédé très utilisé qui occupe un temps plus ou moins long dans la narration filmique.

Quelques exemples de flash back : dans les films de Bergman *(La Nuit des Forains, Les Fraises sauvages)*, dans *Hiroshima mon amour*, et surtout dans *L'Année dernière à Marienbad*, d'Alain Resnais, où le montage fait alterner le passé, le présent et le futur, le réel et l'imaginaire.

Voir aussi *Le Voyou* de Claude Lelouch, dont le seul intérêt réside dans l'utilisation prolongée de ce procédé.

Lire : MARCEL MARTIN, *Le langage cinématographique*, éd. du Cerf, 1962.

Butor
LABYRINTHE TEMPOREL

(Livre de l'élève, pp. 158 à 160)

ETUDE DU TEXTE :

1. Les séries temporelles.

Le temps chez Butor est celui de la répétition, il est fait du perpétuel retour des mêmes événements.

- **Les commencements.**

Le texte fait coïncider trois commencements : le début du séjour à Bleston, en octobre; le début de la rédaction de ses mémoires, en mai; le début de la relecture de ces mémoires, le 28 juillet. (A comparer avec le début de *La Modification* cité dans le manuel, p. 201)

Le roman commence avec le moment précis où le train va partir; et avec la fin de *L'Emploi du temps* : le texte s'arrête au moment où Revel quitte Bleston en train.

Voir *Essais sur le roman,* Coll. Idées, Gallimard, 1964, p. 120 : "Le déplacement physique d'un individu, le voyage, apparaîtra comme cas particulier d'un "champ local", comme on dit une historicité, soit par rapport à l'histoire universelle, soit par rapport à la biographie de l'individu, tout déplacement dans l'espace impliquera une réorganisation de la structure temporelle, changements dans les souvenirs ou dans les projets, dans ce qui vient en premier plan, plus ou moins profond et plus ou moins grave."

- **Les anticipations** : l'avenir est conçu sur le modèle du passé. A aucun moment, dans le roman entier, Revel n'imagine son avenir après le départ de Bleston, ce qui permettrait de prévoir un véritable renouveau. Une page va s'ajouter à la pile (1.5), la page relue rejoindra aussi la pile (l. 30). Seul Lucien a un avenir : "il quitte Bleston dimanche".

2. Temps et espace.

Dans *Essais sur le roman,* Butor souligne la nécessité, pour figurer le temps, de le représenter en termes d'espace : "La coulée, la marche du temps, nous ne la vivons que par prélèvements. Chaque fragment nous apparaît certes comme orienté, comme ayant une durée et comme devant s'orienter par rapport aux autres fragments, mais il nous apparaît toujours comme un fragment, se présentant sur fond d'oubli ou d'inattention. En fait, pour pouvoir étudier le temps dans sa continuité, donc pouvoir mettre en évidence des lacunes, il est nécessaire de l'appliquer sur un espace, de le considérer comme un parcours, un trajet".

Effectivement, l'écoulement du temps est ici exprimé par des images spatiales :

- Transformation de la dimension ou la place des objets : la pile de pages écrites a augmenté, le soleil n'occupe pas la même position aux trois moments de l'année.
- Métaphores spatiales :

"Le labyrinthe de mes jours à Bleston"; métaphore filée : "le cordon de phrase est un fil

d'Ariane" (la légende de Thésée est reprise tout au long du texte comme un thème dont les variations sont systématiquement développées : c'est le sujet d'une Tapisserie au musée de Bleston, d'un film en couleurs.

3. Les analogies, les jeux de miroir.

Le texte est un tissu de relations entre les éléments les plus divers, qui se présentent en séries :
- les lignes : les phrases qui rayent les pages (**l. 5**), les rayures que dessine la pluie sur une vitre (**l.21**), le fil d'Ariane, les marques jalonnant des trajets parcourus (**l. 26**), les lignes des autobus à Bleston (**l. 35**).
- Les lumières : le jour finissant de mai (**l. 1**), les lueurs artificielles d'octobre (**l. 7**), les taches de lumière sur la rétine (**l. 9**).
- les "guides" de Bleston : (**l. 30-36**);
- l'enfoncement : enfoncement du soleil (**l. 12**), du souvenir dans l'écriture (**l. 16**), du souvenir dans la relecture (**l. 19**);
- les occurrences des termes exprimant l'identité (**l. 19, 20, 30-36, 43, 44, 45**).

Le principe de l'analogie est donné à la fin du texte, p. 294-295 : "Ainsi, chaque jour, éveillant de nouveaux jours harmoniques, transforme l'apparence du passé . . . La succession primaire des jours anciens ne nous est jamais rendue qu'à travers une multitude d'autres, changeantes, chaque événement faisant en résonner d'autres antérieurs qui en sont l'origine, l'explication, ou l'homologue, chaque monument, chaque objet, chaque image nous renvoyant à d'autres périodes qu'il est nécessaire de ranimer pour y retrouver le secret perdu de leur puissance bonne ou mauvaise, d'autres périodes souvent lointaines et oubliées dont l'épaisseur et la distance se mesurent non plus par semaines ou par mois mais par siècles, se détachant sur le fond obscur de notre histoire entière, bien au-delà des limites de notre année".

4. Le travail de l'écriture.

Le texte permet d'étudier les chevauchements entre le temps de la fiction et celui de la narration et d'intégrer le moment de la narration au temps de la fiction. L'écriture devient donc un élément capital de la fiction et sert de comparé à plusieurs métaphores : elle est cendres, fil d'Ariane, document servant de guide (**l. 25**), instrument de solitude.

Comme *La Modification,* le texte contient, à la fin, son propre mode d'emploi, les clés de sa fabrication.

TRAVAUX COMPLÉMENTAIRES :

Le roman entier, malgré ses dimensions, est très facile à démonter. Il est composé de séries d'éléments qui se correspondent; chaque série peut donner lieu à des études distinctes.

Les séries temporelles sont bâties de manière très systématique, mais trompeuse : à la fin du roman, Jacques Revel n'a pas le temps, avant son départ, de décrire la journée du 29 février, journée qui lui paraît très importante pour la compréhension des événements. Or, la concordance des dates (samedi 15 février, samedi 1er mars, exclut l'existence d'un 29 février cette année-là).

D'accès plus facile que les romans de Roussel, il permet d'aborder l'écriture romanesque comme un jeu de construction, hors de toute esthétique de la représentation du réel.

DOCUMENTS :

- *Essais sur le roman :*

Sans citer *L'Emploi du temps,* Butor y expose le procédé de "contrepoint temporel" : "Quand les épisodes racontés par un "retour en arrière" s'ordonnent eux aussi selon l'ordre chronologique, il se produit la superposition de deux suites temporelles . . . Imaginons que le narrateur tienne, non seulement un double, mais un quadruple journal; inévitablement, se multiplieront à l'intérieur de l'œuvre des renversements de chronologie. On va remonter le cours du temps, plonger de plus en plus profondément dans le passé, comme un archéologue ou un géologue qui, dans leurs fouilles, rencontrent d'abord les terrains récents, puis, de proche en proche, gagnent les anciens". **(p. 115).**

- Léo Spitzer, *Etudes de style,* Gallimard, 1970 : "Aucun roman avant notre époque n'a été astreint à tant de récapitulations, d'arrêts et de nouveaux départs. Mais cette activité imposée au lecteur lui a démontré combien tout essai de reconstruction du passé est vain : tout effort pour arriver à préciser les dates aboutit à une superposition de dates diverses qui se chevauchent; tout passé déborde l'homme qui se met à sa recherche. La solution proustienne, le passé devenant livre et art, ne vaut plus pour Butor, qui transcrit le désespoir de jamais pouvoir retrouver le passé. Le roman est un anéantissement du roman". **(p. 287).**

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Les principales œuvres de Michel Butor sont publiées aux Editions de Minuit et en format de poche dans la collection 10/18.

Etudes :

ALAIN ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman,* éd. de Minuit, 1963, coll. "Idées" n° 45, éd. Gallimard.

JEAN RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman,* Coll. "Tel Quel", éd. du Seuil, 1967.

GEORGES RAILLARD, *Butor,* éd. Gallimard, 1968.

JEAN RICARDOU, *Pour une théorie du Nouveau Roman,* Coll. "Tel Quel", éd. du Seuil, 1971.

F. VAN ROSSUM-GUYON, *Critique du Roman, Essai sur la Modification",* coll. "Idées", éd. Gallimard, 1971.

L. DALLENBACH, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor,* éd. Minard, 1972.

R. OUELLET, *Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman,* éd. Garnier, 1972.

B. LALANDE, *La Modification de Butor, analyse critique,* éd. Hatier, 1972.

JEAN RICARDOU, *Le Nouveau Roman,* coll. "Écrivains de Toujours", n° 92, éd. du Seuil, 1974.

A. ANAUDIES, *Le Nouveau Roman,* coll. "Théma", 2 vol., éd. Hatier, 1974.

Proust
SUR LES ÉCHASSES DU TEMPS

(Livre de l'élève, pp. 162 à 165)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Le temps représenté en termes d'espace.

Le temps est représenté ici à l'aide d'une métaphore spatiale, ce qui confirme l'idée émise par Georges Poulet dans *L'Espace proustien,* Gallimard, 1963, p. 134-135 : "Ne nous laissons donc pas tromper par la déclaration si souvent rapportée de Proust, selon laquelle dans son roman, il a voulu rendre sensible une quatrième dimension, la dimension du temps. Car la dimension du temps n'est, dans son esprit, qu'une dimension en tout semblable aux trois autres, une dimension, elle aussi, purement spatiale : "Le temps ressemble pour lui à l'espace», écrit-il d'un de ses personnages, Jean Santeuil."

D'où les traits suivants :

- L'abondance des termes décrivant des relations spatiales : dimension ("si long", "dimension énorme", "des lieues de hauteur", "si hautes sous mes pas"), situation ("juché à son sommet", "au-dessous de moi", "sur le sommet de quatre-vingt trois années", "plongé dans les années"), distance ("ils touchent à des époques si distantes", "bruit distant"), mouvement ("le déplacer", "ils tombaient").
- Le mélange des indications temporelles et spatiales ("il a plus d'années que moi au-dessous de lui", "le sommet de quatre-vingt trois années", "maintenir attaché à moi ce passé", "place prolongée sans mesure (. . .) dans le temps").

2. Un cliché renouvelé.

Représenter le temps en termes d'espace est banal. Mais Proust renouvelle ce cliché, il conçoit le temps non comme une distance horizontale, mais verticale, ce qui permet de développer la métaphore des échasses vertigineuses. Cette métaphore est le noyau d'un réseau d'images.

"Échasses" contient trois sèmes : hauteur, déséquilibre, fixation aux pieds. Chacun de ces sèmes est développé et peut même engendrer d'autres métaphores. ***Hauteur*** implique vertige, et suscite d'autres images : le sommet de la montagne, le clocher, l'arbre où tremble la feuille. ***Déséquilibre*** implique "marche difficile et périlleuse" et chute possible. ***Fixation*** est développée en métaphore : les échasses du temps ne sont pas des objets distincts du corps, mais un prolongement organique des jambes : ce temps est "sécrété". les échasses sont "vivantes", elles grandissent sans cesse.

L'image des échasses vivantes, qui donne aux hommes une forme monstrueuse, ne se développe que dans la 2ème partie du texte, mais elle est annoncée par "sécrété", L'image du vieil archevêque ne s'explique que par celle du clocher : l'archevêque et le clocher ont même hauteur et portent également une croix métallique : c'est une manière de chosifier l'être humain, de l'assimiler, encore, à un objet.

3. Signification de l'épilogue de ***A la Recherche du temps perdu.***

La fin du roman permet de comprendre l'œuvre entière, et de distinguer l'ouvrage d'une autobiographie ordinaire : le narrateur ne décrit pas les événements tels qu'il les a vécus, mais tels qu'il les a revécus dans son souvenir, métamorphosés par le travail de la mémoire.

Voir Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain : Mesure de l'instant,* Plon, 1968, p.334-335 : "Si, dans la *Recherche,* l'expérience du héros est déjà achevée au moment où le roman débute, la connaissance de cette expérience, la signification qu'elle présente et le parti qui peut en être tiré, restent suspendus jusqu'à la fin, c'est-à-dire jusqu'à une décision dernière qui fait du futur non seulement le point d'arrivée du passé, mais le point à partir duquel le passé, rétrospectivement, acquiert intelligibilité et intentionnalité. De plus, cette décision, c'est, dans le cas particulier, celle de tirer de l'existence passée une œuvre future, de telle sorte que la décision finale du héros devient le point initial d'un nouveau futur."

En montrant ainsi que Proust laisse place à un avenir, qu'«il y a un avenir de l'œuvre qui se dessine par-delà l'avenir du héros", Poulet va à l'encontre d'une idée reçue, selon laquelle Proust aurait «mutilé» le temps. Cette opinion avait été soutenue par Sartre dans *Situations I :* "Proust et Faulkner l'ont simplement décapité, ils lui ont ôté son avenir, c'est-à-dire la dimension des actes et de la liberté. Les héros de Proust n'entreprennent jamais : ils prévoient, certes, mais leurs prévisions restent collées à eux et ne peuvent se jeter comme un pont au-delà du présent; ce sont des songeries que la réalité met en fuite." **(p. 77)**

Selon Poulet, au contraire, "le futur ne constitue plus seulement le lieu d'une répétition et d'une complétion. Il est le lieu où l'expérience, se montrant enfin dans la plénitude de ses divers caractères, peut être finalement reconnue dans son essentialité. Sans le futur, cette découverte finale ne serait pas possible." **(p. 333).**

LECTURES COMPLÉMENTAIRES :

- Sur l'urgence de l'œuvre à terminer :

"Oui, à cette œuvre, cette idée du Temps que je venais de former disait qu'il était temps de me mettre. Il était grand temps ; mais, et cela justifiait l'anxiété qui s'était emparée de moi dès mon entrée dans le salon, quand les visages grimés m'avaient donné la notion du temps perdu, était-il temps encore et même étais-je encore en état ? L'esprit a ses paysages dont la contemplation ne lui est laissée qu'un temps. J'avais vécu comme un peintre montant un chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres lui cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux. Mais déjà vient la nuit où l'on ne peut peindre, et sur laquelle le jour ne se relève pas." **(p. 1035)**

- Description du vieux duc de Guermantes :

"Il n'était plus qu'une ruine, mais superbe et moins encore qu'une ruine, cette belle chose romantique que peut être un rocher dans la tempête. Fouettée de toutes parts par les vagues de souffrance, de colère de souffrir l'avancée montante de la mort qui la circonvenaient, sa figure, effritée comme un bloc, gardait le style, la cambrure que j'avais toujours admirés ; elle était rongée comme une de ces belles têtes antiques trop abîmées mais dont nous sommes trop heureux d'orner un cabinet de travail. Elle paraissait seulement appartenir à une époque plus ancienne qu'autrefois, non seulement à cause de ce qu'elle avait pris de rude et de rompu dans sa matière jadis plus brillante, mais parce qu'à l'expression de finesse et d'enjouement avait succédé une involontaire, une inconsciente expression, bâtie par la maladie, de lutte contre la mort, de résistance, de difficulté à vivre, Les artères ayant perdu toute souplesse avaient donné au visage jadis épanoui une dureté sculpturale." **(p. 1017)**

(Le Temps retrouvé, La Pléiade III).

BIBLIOGRAPHIE :

Études :

GEORGES POULET, *L'Espace Proustien*, éd. Gallimard, 1963.
GEORGES POULET, *Etudes sur le temps humain*, t. IV, *Mesure de l'instant*, éd. Plon, 1968.
HARALD WEINRICH, *Le Temps*, Essais, éd. du Seuil, 1973.

Sterne

QUATRE VOLUMES POUR UNE JOURNÉE

(Livre de l'élève, p. 156 à 157)

Lawrence Sterne

«Cet original qui attroupa toute l'Angleterre avec sa plume avait pourtant de la philosophie dans la tête et tout autant que de la bouffonnerie. Il y a chez lui des éclairs d'une raison supérieure, comme on en voit chez Shakespeare» (Voltaire).

Effectivement, Sterne apparaît comme un «excentrique». Pasteur demi-irlandais, il mène une vie sans histoires dans une cure du comté d'York. Mais il lui arrive d'oublier les offices et de leur préférer la chasse aux perdrix.

Vie et opinions de Tristram Shandy *est considéré comme le plus «bizarre» des romans du XVIIIème siècle, à cause de son sujet et surtout de sa présentation. Le sujet avoué est énoncé dans le titre ; mais Tristram naît au tiers du livre, et on l'oublie ensuite. Les vrais sujets du livre sont divers : ce sont les dissertations du père, Walter Shandy, qui cherche un nom pour son fils, propose Trismégiste, surnom d'Hermès dieu des voleurs ; qui invente pour lui une nouvelle pédagogie à la manière rabelaisienne : la Tristrapédie. Ce sont surtout les aventures de l'oncle Toby, sorte de modeste Don Quichotte, de Trim son serviteur, et du curé Yorick, passionné par l'étude des fortifications.*

L'ouvrage est presque entièrement composé de digressions et de plaisanteries de toute sorte, même typographiques : des chapitres blancs ou d'une seule ligne, des séries de signes de ponctuation, de bâtons, des pages blanches, noires ou hachurées.

On a pourtant vu en Sterne un précurseur de Joyce, Proust, Butor : «la forme désinvolte cache un art subtil dont la sincérité douteuse a fait traiter l'auteur de «bouffon» et de «saltimbanque» ; mais le style, qui parade, discourt, s'exclame, cabriole, insinue, sait aussi enregistrer, dans ses méandres, ses bonds, les fugaces remous de la vie intérieure» (A. Maisonneuve, Histoire des littératures, 2, **p. 435**, *Encyclopédie de la Pléiade). C'est un des premiers romans dont le seul sujet véritable soit l'écriture et les jeux qu'elle permet.*

ÉTUDE DU TEXTE :

Orientations de l'analyse : l'humour.

Sterne a vécu à "l'âge d'or de l'humour anglais", que Robert Escarpit situe entre 1690 et 1770 (voir *L'Humour,* Que sais-je ? , 1960). "Son humour, le *shandyism,* est fondé sur une violation systématique de la convention littéraire qui mélange inextricablement en des digressions dissolvantes le monde fictif de l'œuvre et le monde intérieur de l'auteur." **(p. 46)**.

Mais le fragment proposé repose sur un mécanisme plus précis. On peut utiliser pour le décrire les analyses d'Escarpit :

- l'humour naît quand "on fait une plaisanterie d'un air triste", ("a jest with a sad brow", paroles de Falstaff dans *Henry IV),* quand on dit une absurdité d'un air sérieux.

Cette absurdité vient de la "suspension d'une évidence" :
"Tout se passe comme si l'on enlevait dans une machinerie particulièrement délicate une pièce essentielle (le régulateur d'une montre, par exemple) et qu'on fasse ensuite fonctionner la machine en feignant d'ignorer qu'elle a quelque chose d'anormal (. . .) La démarche est exactement la même que celle des mathématiciens qui remplacent cette évidence qu'est le postulat d'Euclide par un autre postulat et raisonnent ensuite de façon parfaitement rigoureuse. Ils aboutissent ainsi à des univers «absurdes» pour le bon sens où, par exemple, la ligne courbe est le plus court chemin d'un point à un autre."

Effectivement, le texte porte des *marques de sérieux apparent :*

- une apparence de rigueur scientifique, produite par l'accumulation de locutions employées en logique (or, il est clair que, ainsi, il s'ensuit que, par conséquent, car, or, donc), et par une accumulation de nombres et de formules mathématiques (reculer de, un jour d'avance sur, un jour vaut) ;
- le souci apparent d'envisager toutes les conséquences d'un fait, dans les domaines les plus divers, ou les plus saugrenus (**1.15 à 31**);
- le souci apparent de ménager l'interlocuteur (**1.15**).

Ce sérieux apparent masque un contenu absurde, dont l'absurdité repose uniquement sur le postulat de départ : l'écriture et la lecture exhaustive sont des devoirs qu'on ne peut contester (postulat réaffirmé, sans justification, **1.9 à 11**). Ce postulat suspend une évidence : un écrivain de 20 ans, c'est-à-dire de 7 300 jours, aurait à écrire 29 200 volumes . . . Mais le calcul n'est pas fait dans le texte, il supprimerait la possibilité d'une progression logique amusante :

- **1.1** : un truisme, pour endormir l'esprit critique ;
- **1.4-5** : un raisonnement indiscutable, qui détermine l'ampleur de l'ouvrage ;
- **1.6-8** : une métaphore prise au pied de la lettre, qui permet un jeu sur la relativité des points de vue ; l'écrivain avance s'il considère ce qu'il a fait, recule s'il considère ce qui reste à faire ;
- **1.11-12** : l'image des vitesses relatives est continuée ; en vertu de ce qui précède, chaque proposition est logiquement juste, mais il devient difficile de leur attribuer un contenu concret et imaginable;
- **1.13-15** : procédé courant dans un texte humoristique, et repris à la fin du texte, **1.25-31** : on envisage toutes les conséquences les plus éloignées d'un postulat absurde. Effet humoristique secondaire : la lecture est réduite à un geste des yeux, l'ennui que pourrait susciter une lecture si massive n'est pas évoqué ;
- **1.19-25** : nouveau postulat, aussi gratuit que le premier : admettons qu'on double la vitesse de l'écriture . . .
- **1.24-25** : la phrase a du sens : on décrit un jour en deux volumes, et on met un an à les écrire, mais la formulation paraît absurde, elle aboutit à affirmer que 1 jour = 1 an, parce que la distinction entre temps décrit et temps vécu n'a pas été faite.

LECTURES COMPLÉMENTAIRES :

Exemple de raisonnement à effet humoristique :
"Quelques oreillers sont mœlleux. Aucun tisonnier n'est mœlleux. Quelques tisonniers ne sont pas des oreillers."

"Tous les lions sont féroces. Quelques lions ne boivent pas de café. Quelques créatures qui ne boivent pas de café sont féroces". (Lewis Carroll, *Logique sans peine,* Hermann, 1966).

Jonathan Swift :
"J'en arrive donc à exposer humblement mes propres idées, qui, je l'espère, ne soulèveront pas la moindre objection.

J'ai connu à Londres un Américain fort compétent, lequel m'a révélé qu'un bébé sain et bien nourri constitue à l'âge d'un an un plat délicieux, riche en calories et hygiénique, qu'il soit préparé à l'étouffée, à la broche, au four ou en pot-au-feu et j'ai tout lieu de croire qu'il fournit de même d'excellentes fricassées et ragoûts.

L'humble plan que je propose au public est donc le suivant : sur ce chiffre de cent vingt mille enfants que j'ai avancé, on en réserverait vingt mille pour la reproduction, dont le quart seulement de mâles (. . .) On vendrait les cent mille autres à l'âge d'un an. On les proposerait à la clientèle la plus riche et distinguée du Royaume, non sans prévenir les mères de leur donner le sein à satiété pendant le dernier mois, de manière à les rendre gras à souhait pour une bonne table. Si l'on reçoit, on pourra faire deux plats d'un enfant. Si l'on dîne en famille, on pourra se contenter d'un quartier (avant ou arrière) lequel, légèrement salé et poivré, fournira un excellent pot-au-feu, le quatrième jour, spécialement en hiver." (p. 1385)

Modeste Proposition pour empêcher les enfants des pauvres d'Irlande d'être à charge, en en faisant un article d'alimentation (Oeuvres complètes, La Pléiade, Gallimard 1965).

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

La vue et les opinions de Tristram Shandy, gentleman a été republié en 1974 dans la collection 10/18 en 2 volumes.

Études :

H. FLUCHÈRE, *Lawrence Sterne,* éd. Gallimard, 1961.
Voir l'œuvre de Jonathan Swift (1667-1745) dont l'humour semble assez voisin de celui de Sterne : *Voyages de Gulliver* (1726).

Filmographie :

La tradition de l'humour noir est restée très vivante dans le cinéma britannique. Voir : Alexander Mackendrick, *Wisky à Gogo* (1949), Henry Cornelius, *Passeport pour Pimlico* (1949), Robert Hamer, *Noblesse oblige* (1949), Charles Grischtone, *De l'or en barre* (1952) Alexander Mackendrick, *Tueurs de dames* (1955) etc.

Vidocq

SOEUR VIDOCQ EN BASSE–BRETAGNE

(Livre de l'élève, pp. 170 à 173)

Variations sur le modèle du forçat évadé.

Les quatre textes qui suivent permettent plusieurs séries d'études comparatives :
- *de Vidocq à Papillon : un archétype de la littérature populaire : constantes, variantes, évolution ;*
- *une combinatoire de personnages : les personnages comme faisceaux de relations ;*
- *la rhétorique romanesque : les types de discours qui composent un personnage : portrait, dialogues, scènes.*

ETUDE DU TEXTE :

1. De Vidocq à Papillon : un archétype de la littérature populaire.

Dans *La Quinzaine littéraire,* d'août 1973, Guy Gauthier analyse les raisons du succès de *Papillon,* vedette littéraire de 1969 (un million de volumes vendus en 1969) et la méthode de son auteur, Charrière : "raconter une histoire aussi familière que possible, déjà entendue mille fois et, pour cette raison même, à la fois crédible et satisfaisante pour l'esprit qui reconnaît là une donnée de base de sa culture (. . .) Le monde est intelligible, donc rassurant, dès lors qu'il se déroule sur un scénario immuable et connu"

Le scénario sur lequel est construit Papillon est un avatar du modèle héroïque, reconnaissable dans les romans populaires depuis le XIXème siècle. En voici les séquences essentielles :
- Le héros est arraché à la vie paisible qu'il menait : Il est condamné injustement; qu'il soit innocent du crime qu'on lui impute, ou condamné à une peine excessive, il est d'abord victime de la société.
- Sa transfiguration s'opère dans les ténèbres, loin du monde des vivants : il est emprisonné, envoyé au bagne, ou bien on le croit mort.
- Il revient de chez les morts : il s'évade, une ou plusieurs fois, il échappe aux pires dangers et prend une nouvelle identité.
- Selon Jean Tortel *(Histoire des littératures,* 3, Encyclopédie de La Pléiade, Gallimard, 1958, "Le Roman populaire", p. 1601), le héros populaire se caractérise par son aptitude au déguisement et à la métamorphose : "lutte souterraine, identification des contraires, caractère protéen du héros, tout concourt donc à placer le roman populaire sous le signe du masque (dont la "société secrète" représente la forme la plus évoluée). Les métamorphoses du héros, toujours nouvelles, toujours inattendues, jouent dans une sorte d'espace libre".
- Il se révèle par une réussite exceptionnelle et prend sa revanche sur la société.

Ce scénario se retrouve, avec des variations, dans les textes suivants :
- *Les vraies Mémoires de Vidocq :* corsaire, déserteur et contrebandier, Vidocq est condamné au bagne; roi de l'évasion, il se rachète par son habileté à découvrir les bandits et prend sa revanche en entrant dans la police et en publiant ses mémoires.

- *Le Père Goriot :* Vautrin, en réalité Jacques Collin, a pris sur son compte le crime d'un jeune homme qu'il aimait. Evadé du bagne, il y est connu sous le nom de Trompe-la-Mort et il gagne sa vie en gérant les biens des condamnés. Dans *Splendeurs et misères des courtisanes,* il prend l'identité d'un prêtre espagnol et intrigue pour que Lucien de Rubempré, son protégé, fasse son chemin dans le monde. Arrêté, jugé, il finit par entrer dans la police et termine sa vie dans la richesse et la paix.
- *Les Mystères de Paris :* le Chourineur est un assassin repenti qui se voue à des causes nobles.

L'étude peut être complétée par les textes suivants :

- *Les Misérables* (1ère partie, Livre 2, chapitre 6; livre 7, ch. 3, 11; 4ème partie, livre 5, ch. 1; 5ème partie) : Jean Valjean est condamné au bagne pour avoir volé un pain; il s'évade six fois en vingt-cinq ans, il s'établit sous un faux nom et devient maire de Montreuil-sur-Mer.
- *Le Comte de Monte-Cristo :* Edmond Dantès, dénoncé à tort par des rivaux en amour et en affaires, est emprisonné pendant quatorze ans au château d'If. Aidé par l'abbé Faria, il s'évade, entre en possession du trésor de l'île de Monte-Cristo, et se venge de ses dénonciateurs.
- *Chéri-Bibi :* évadé du bagne, le personnage de Gaston Leroux passe successivement pour roi, prêtre, Espagnol, rémouleur, bossu.
- *Papillon :* en 1930, Henri Charrière est arrêté pour un meurtre qu'il n'a pas commis et condamné au bagne à vie à Cayenne. "Quarante-trois jours après son arrivée au bagne, Papillon s'en évade : 2 500 km en mer, l'île de Trinidad et les Anglais (fair play), la Colombie et ses cachots sous-marins, les Indiens Guajiros, les cavales de Baranquilla, le retour au bagne, la Réclusion (deux ans dans une cage à fauves), les nouvelles tentatives de cavale, la vie trafiquante du bagne où tout le monde est mouillé, la Réclusion – encore ! – et enfin, au bout de treize ans, la grande cavale, la dernière, réussie. Mais à quel prix : l'océan dans un canot et un nouveau bagne au Venezuela ! On n'ose croire que, cette fois encore, il s'en sortira" (Préface à *Papillon,* Livre de poche, 1969). Libéré par un coup d'Etat au Venezuela, il se fait naturaliser, lit par hasard le roman d'Albertine Sarrazin, *L'Astragale,* et se dit "C'est beau, mais si la môme, avec son os cassé, allant de planque en planque, a vendu 123 000 livres, moi, avec mes 30 ans d'aventures, je vais en vendre trois fois plus"

2. Vidocq, conteur.

- Hors-la-loi repenti, Vidocq s'impose à la société des honnêtes gens sur le terrain qu'elle prétend se réserver, celui de la culture. Son récit s'adresse à des gens qui ignorent le monde qu'il décrit; il a le charme des récits de voyage ou d'exploration, qui décrivent des mondes inconnus des lecteurs (voir surtout le caractère documentaire de la 2ème partie du texte). Bien plus, Vidocq emprunte son style et plusieurs procédés à la tradition littéraire bourgeoise :
- des types populaires : variations sur les satires anticléricales issues des farces et des contes médiévaux : le curé malin et prudent et son sacristain étourdi, la religieuse, variation féminine sur le modèle du moine paillard;
- une situation comique : Vidocq a pris le déguisement le plus contraire à sa nature, qui risque à tout moment de le trahir. C'est, poussé à l'extrême, le comique du travesti. La situation devient même scabreuse dans la 2ème partie ;
- des allusions culturelles, à Rembrandt, à l'expérience des voyageurs, à l'argot médical, à une longue expérience personnelle.
- Pourtant, le style de Vidocq se caractérise par un peu de sécheresse et de rapidité : les phases de l'habillage sont passées sous silence, les membres de la famille bretonne sont énumérés sans être

décrits. On pourrait appliquer au récit de Vidocq ce que Jean-François Revel dit de celui de Charrière : "Actes, pensées, paroles, marqués d'un même caractère de soudaineté, ou plutôt d'un bizarre mélange de rumination et de soudaineté, sont tous et ne peuvent être que des événements. L'intention, ici, est toujours un fait. Penser, accomplir un geste ont la même lourdeur concrète, envahissant l'individu tout entier. L'être humain est ce qui lui vient brusquement à l'esprit, ce qu'il dit à un compagnon ou ce qu'il exécute et, à chaque instant, il n'est que cela"("Papillon ou la littérature orale", *Papillon*, Livre de Poche, p. 694).

BIBLIOGRAPHIE :

Etudes :

G. SAUNIER, *La réalité sur le bagne en Nouvelle Calédonie et en Guyane Française*, éd. de la Pensée Universelle, 1971.

M. LE CLÈRE, *La vie quotidienne dans les bagnes*, coll. "Vie quotidienne", Hachette, 1973.

La littérature populaire :

Dès le XVIIème siècle, commence à se diffuser en France toute une littérature populaire. A Troyes, Oudot publie dans sa fameuse Bibliothèque bleue, toute une série d'adaptations de roman de chevalerie du Moyen Age. Ces livres (de couverture bleue) seront diffusés par colportage pendant tout le XVIIIème siècle. Au XIXème, bon nombre de ces ouvrages seront réimprimés.

Voir :

GENEVIEVE BOLLÈME, *La bibliothèque bleue*, coll. "Archives", éd. Gallimard, 1970.

"La Lecture Populaire" in *Entretiens sur la paralittérature*, Colloque de Cerisy, 1967, éd. Plon, 1970.

JEAN-JACQUES DARMON, *Le Colportage de librairie en France sous le Second Empire*, coll. "Civilisations et mentalités", éd. Plon, 1971.

ROBERT MANDROU, *De la Culture populaire au XVIIème siècle*, éd. Stock, 2ème éd., 1975.

Filmographie :

Ces romans populaires ont donné lieu à de nombreuses adaptations cinématographiques. On compte trois versions du *Comte de Monte-Cristo*, plus de dix adaptations des *Misérables* dont une version égyptienne (1944), indienne (1953) et japonaise (1952).

L'Astragale a été mis en scène en 1968 par Guy Cazaril.
Papillon a été réalisé en 1973 par Franklin Schaffner.
Vidocq a été l'un des grands succès des feuilletons télévisés de ces dernières années.

Balzac
PERSONNAGES EN CONTRASTE

(Livre de l'élève, pp. 174 à 176)

Ce texte permet de dégager les règles rhétoriques du portrait dans un roman; elles sont plus complexes que celles qu'utilisent les portraitistes comme La Bruyère, mais elles reposent sur les mêmes présupposés : il y a une harmonie entre le corps et l'âme, le corps exprime l'âme (il en est le "signifiant"). D'autre part, un individu est un cas particulier d'une règle générale, il s'inscrit dans une typologie de caractères et de types sociaux; on ne peut les décrire que par contraste. Mais dans un long roman, le portrait n'est qu'un élément statique dans un ensemble dramatique; il ne se suffit pas à lui-même, il prépare l'action, qui le complète.

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Le portrait intègre l'individu dans un système.

- Il est destiné à découvrir le type dans l'individu, à manifester le général dans le singulier. D'où les expressions à valeur généralisante : "un visage tout méridional", "le fils d'une famille noble", "l'Étudiant"; "l'homme de quarante ans", "un de ces gens dont le peuple dit. . .".
- Les portraits contrastés de Rastignac et de Vautrin font partie d'une série ordonnée de portraits, celle des habitants de la pension Vauquer : sept pensionnaires internes, Mme Vauquer, et ceux qui ne comptent guère : les domestiques.

Plusieurs systèmes d'oppositions sont possibles; une étude attentive du texte entier permet de voir à quel niveau chacun de ces systèmes fonctionne :
- le système des âges : les vieux (Mlle Michonneau, Poiret, Mme Vauquer, Mme Couture, Goriot), les jeunes (Victorine, Rastignac); ce système met en valeur un personnage qui échappe à cette opposition : Vautrin, "l'homme de quarante ans".
- le système mythique : les rebuts de la société (Mlle Michonneau, Poiret), ceux qui sont promis au succès (Rastignac), ceux qui se placent au-dessus ou en dehors d'elle par la force de leur passion (Vautrin, Goriot).
- la famille mythique : les enfants (Victorine et Rastignac), les mères d'adoption ("Maman Vauquer", Mme Couture, parente éloignée de la mère de Victorine), les pères, père charnel : Goriot, père spirituel : Vautrin.

2. Les portraits sont ordonnés selon des règles. Mais elles sont différentes dans les deux cas : la disproportion est flagrante : 10 lignes pour Rastignac, 45 pour Vautrin. Les rubriques énumérées ne sont pas les mêmes :

Pour Rastignac : 1) fiche signalétique du visage, en couleurs;
2) tournure, manières, pose habituelle;
3) habitudes vestimentaires : le portrait est précis, mais parcellaire; il ne porte

que sur une apparence sans contenu, qui ne dénote pas un caractère individuel, mais seulement une origine géographique (visage méridional), sociale (fils de famille noble), et une condition provisoire (l'Etudiant). Rastignac est un caractère en formation, en puissance.

Pour Vautrin : 1) fiche signalétique du corps, en couleurs;
2) la figure;
3) la voix;
4) les manières;
5) les "mœurs" (c'est-à-dire l'emploi du temps);
6) les relations entre Vautrin et Mme Vauquer;
7) l'effet qu'il produit sur son entourage.

La disposition s'explique :

par la place qu'occupent respectivement Rastignac et Vautrin dans l'ensemble du roman. Rastignac en est le centre manifeste, il conduit à presque tous les personnages, à presque toutes les relations qu'ils nouent les uns avec les autres (voir pour cela les analyses de Pierre Barbéris, dans *Le Père Goriot, écriture, structures, significations,* Larousse, "Thèmes et textes", 1972). Même si Vautrin joue un rôle important, il manque de relations avec sept d'entre eux;

par l'âge des deux héros et le type qu'ils représentent : au début du roman, Rastignac n'est qu'un avenir en puissance; sa pureté, son ignorance, son innocence ne peuvent s'exprimer que par une absence de description. Vautrin, l'homme de quarante ans, a un lourd passé, une forte personnalité qui n'évoluera plus; son portrait statique peut contenir son histoire, il ne lui arrivera rien de vraiment nouveau;

par la suite du texte : les lacunes et les énigmes du portrait sont complétées par des scènes ultérieures, par exemple l'arrestation de Vautrin.

3. Portraits en contraste.

Malgré ce décalage, qui ne permet pas d'opposer terme à terme les traits de Vautrin et de Rastignac, les deux portraits sont bâtis en opposition :

	Rastignac	Vautrin
Traits physiques distinctifs	"Visage"	Le corps : carrure, musculature, mains
Désignation du visage	"Visage"	"Figure"
Couleurs	Blanc, noir, bleu	Roux
Vêtement	Décrit en détail	Non décrit
Origine	Manifeste : fils de famille noble	Problématique
Situation financière	Pauvre	Aisée
Manières	Traditions de bon goût	Bonhomie, grosse gaieté
Age	Étudiant	Homme de quarante ans

4. L'apparence, signe de l'âme.

- Le narrateur, dans ce fragment, n'est pas omniscient : comme dans la description de la pension Vauquer, il adopte le point de vue que pourrait avoir un pensionnaire supplémentaire de la pension Vauquer, seulement plus curieux, plus observateur et clairvoyant que les autres, qui saurait lire dans

les signes qu'offrent l'apparence et le comportement des êtres.

- En effet, toute apparence est signifiante, ce qu'expriment les tournures suivantes : "dénotaient", "la cravate de l'Etudiant", "sa figure offrait des signes de dureté," "que démentaient ses manières", "à la manière dont . . . il annonçait un sang-froid", "son œil semblait aller au fond", "il laissait percer l'épouvantable profondeur . . .", "il semblait se complaire".

- Balzac s'est intéressé aux mystiques (voir *Louis Lambert* et *Séraphita*) : Swedenborg, Saint-Martin, aux problèmes de double vue *(Ursule Mirouet)*, au magnétisme *(Le Cousin Pons)*, à la physiognomonie de Lavater. Il en tire une philosophie prométhéenne qui égale l'homme à Dieu, qui exalte l'énergie vitale et le dynamisme créateur, qui met en lumière des relations irrationnelles entre le visible et le spirituel. D'où le personnage de Vautrin en face du jeune Rastignac ("les anges sont blancs") : Vautrin le roux, couleur de feu, couleur de Satan, est prométhéen; son regard a un pouvoir magnétique; il est une incarnation de Lucifer.

5. Les marques de mystère.

Rastignac n'est pas mystérieux : il est encore informe. Vautrin est signalé comme énigmatique : toute son attitude pose l'énigme de son identité, de ses occupations, de son origine et de son passé : quels milieux a-t-il connus ? ("Voilà un fameux gaillard"), quelles épreuves a-t-il traversées ("rides prématurées"), pourquoi cache-t-il sa dureté ? ("manières souples et liantes"), d'où lui vient le talent singulier de connaître les serrures ? Quelles sont ses occupations ? (il a un étrange emploi du temps). D'où viennent ses habitudes de générosité ? Pourquoi son regard suffit-il à produire une telle terreur chez autrui ?

L'énigme se construit peu à peu et le texte la pose explicitement et même lourdement à la fin, en utilisant les procédés du roman noir.

BIBLIOGRAPHIE :

Etudes :

ANDRÉ ALLEMAND, *Unité et structure de l'univers balzacien,* Coll. "Civilisations et Mentalités, éd. Plon, 1965.

B. VANNIER, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique de l'univers balzacien,* éd. Klincksieck, 1972.

Balzac

CONTRAT DIABOLIQUE ENTRE VAUTRIN ET RASTIGNAC

(Livre de l'élève, pp. 177 à 179)

L'opposition entre Rastignac et Vautrin, manifeste dans les deux portraits, se réalise dans une scène *construite à l'aide de plusieurs stéréotypes littéraires.*

ETUDE DU TEXTE :

1. Le substitut d'un duel.

Entre Rastignac et Vautrin est née une tension silencieuse, depuis le jour où Vautrin a ironisé sur les relations de Rastignac, qui revenait d'un bal chez Madame de Bauséant. Huit jours après, il se produit entre eux un petit incident : Rastignac reçoit de l'argent, manque de monnaie pour donner un pourboire au facteur; Vautrin donne la monnaie à sa place, Rastignac veut le rembourser, une petite querelle naît et s'envenime : "ils vont se battre . . . les voilà qui marchent dans nos artichauts", dit l'entourage. Il n'en est rien: Rastignac découvre avec surprise "le changement soudain opéré dans les manières de cet homme qui, après avoir parlé de le tuer, se posait comme son protecteur".

Selon Pierre Barbéris, *(Le Père Goriot*, "Thèmes et textes", Larousse), il ne s'agit pas là d'un procédé parodique et burlesque : "Le duel conventionnel n'aura pas lieu. Il cèdera la place à un duel d'une autre nature, plus dramatique et plus vrai: celui de deux consciences et deux volontés d'êtres armés non des armes conventionnelles mais des armes vraies du monde moderne : l'ambition, l'analyse du réel, l'énergie". Au fond du potager de la pension Vauquer, un vrai duel aurait été grotesque : "Le duel est un jeu d'enfant", dit Vautrin. Mais la scène qui s'y passe est une épreuve de force et de volonté d'un type nouveau, qui ne doit rien à la parodie : il ne s'agit pas d'une forme dégradée d'un stéréotype littéraire du roman aristocratique, la scène du duel, mais de son renouvellement.

2. Vautrin initiateur et tentateur.

"Je suis méchant comme le diable", dit Vautrin à Rastignac. Effectivement, le personnage ressemble à un Antéchrist (comme le Christ à Saint-Thomas, il montre à Rastignac un trou dans sa poitrine fauve), un Satan roux, un Lucifer qui apporte la lucidité ("J'ai bien réfléchi à la constitution actuelle de notre désordre social"). Cette initiation est en même temps corruption : "Instinct d'initiateur, volonté de déniaiser ou de corrompre, Vautrin paraît prendre plaisir dès le début à briser tous les élans du jeune homme et à refroidir ses enthousiasmes" (Guy Riegert, *Le Père Goriot*, "Profil d'une œuvre", Hatier, p. 39).

Effectivement, quand Rastignac revient du bal de Madame de Bauséant, il révèle le secret des Parisiennes : "Hier en haut de la roue, chez une duchesse; ce matin en bas de l'échelle chez un escompteur : voilà les Parisiennes." Et quand Rastignac reçoit son argent, il est "cinglé comme d'un coup de fouet par le regard profond de Vautrin" : "Croyez-moi, jeune homme, fréquentez le tir."

Le long discours de Vautrin sous les tilleuls (une quinzaine de pages) présente une vision de la société et un projet d'avenir pour Rastignac et pour lui. Il commence par décrire à Rastignac sa situation : "Je vais vous *éclairer*, moi, la position dans laquelle vous êtes; mais je vais le faire avec la supériorité d'un homme qui, après avoir examiné les choses d'ici-bas, a vu qu'il n'y avait que deux partis à prendre : ou une stupide obéissance ou la révolte". Il lui prouve ensuite que "l'honnêteté ne sert à rien : "Une rapide fortune est le problème que se proposent de résoudre en ce moment cinquante mille jeunes gens qui se trouvent tous dans votre position. Vous êtes une unité de ce nombre-là. Jugez des efforts que vous avez à faire et de l'acharnement du combat. Il faut vous manger les uns les autres comme des araignées dans un pot, attendu qu'il n'y a pas cinquante mille bonnes places. Savez-vous comment on fait son chemin ici ? par l'éclat du génie ou par l'adresse de la corruption. Il faut entrer dans cette masse d'hommes comme un boulet de canon, ou s'y glisser comme une peste. L'honnêteté ne sert à rien" (p. 149). Révolté, non révolutionnaire, il présente une vision anarchiste et non démocratique de la société : "Je n'accuse pas les riches en faveur du peuple : l'homme est le même en haut, en bas, au milieu. Il se rencontre par chaque million de ce haut bétail dix lurons qui se mettent au-dessus de tout, même des lois; j'en suis."

Dans le fragment cité, cette reconnaissance et cette apologie de la force se manifestent

- par l'utilisation des Noirs et des femmes comme moyen de parvenir (" des enfants tout venus dont on fait ce qu'on veut", "une jeune femme ne refuse pas sa bourse");
- par le refus de toute contrainte sociale ("sans qu'un curieux procureur du roi arrive vous en demander compte" , "en vivant comme un souverain, en faisant mes volontés", "je m'amuserai à ma façon").

Anarchiste, fort, individualiste et exceptionnel, Vautrin est bien un héros de roman-feuilleton : "Le Feuilleton est le mémorial de la lutte. Lutte abstraite, idéale dans son anarchisme foncier." Il en a le caractère souverain : "Même mépris de l'ordre légal, même morale de clan, même violence, même cynisme, même avidité de puissance" (Jean Tortel, *Histoire des littératures,* III. Encyclopédie de La Pléiade, p. 1593-94). Vautrin appartient à la catégorie des hors-la-loi, au-delà du bien et du mal.

3. La fascination du Nouveau Monde.

- Admirateur de Fenimore Cooper *(Les Pionniers,* 1822; *Le Dernier des Mohicans,* 1826, *La Prairie,* 1827), Balzac s'inspire de son héros Bas-de-cuir ou Oeil-de-Faucon, pour le personnage des *Chouans* nommé Jambe d'argent. Dans *Le Père Goriot,* la description de Paris qui suit le passage cité transpose l'image mythique de la grande forêt secrète et dangereuse du Nouveau Monde. Rien d'étonnant si Vautrin lui-même rêve des Etats-Unis.
- Les héros des romans de la frontière américaine sont des hors-la-loi solitaires : "Il était entièrement seul, réduit à ses seules ressources; nul œil amical qui l'animât, nulle voix encourageante qui l'enhardit. En dépit de toutes les circonstances, le vétéran le plus expérimenté en matière de combats de forêts ne se fût pas mieux conduit."
- Le refus de la société occidentale s'accompagne d'un désir de domination sur les peuples colonisés, Indiens pour Cooper, Noirs pour Vautrin : comme Bas-de-cuir règne sur les Indiens-Pawnies, Vautrin rêve de disposer à son gré de 200 esclaves nègres, dont il serait à la fois le maître et le père.
- On peut trouver un écho de cette rêverie paternaliste dans l'œuvre du *Médecin de campagne :* dans un canton de montagne, resté à l'écart des bouleversements politiques et de la révolution, Bénassis décide de mettre en valeur le pays, pour des raisons toutes personnelles : "Les changements à introduire dans ce canton, que la nature faisait si riche et que l'homme rendait si pauvre, devaient occuper toute une vie; ils me tentèrent par la difficulté même de les opérer."

Balzac

DES MENOTTES POUR TROMPE-LA-MORT

(Livre de l'élève, pp. 180 à 183)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Réponses aux énigmes posées dans le portrait.

Plusieurs éléments du texte n'ont de sens qu'en réponse au portrait cité précédemment, de même que certaines lacunes du portrait trouvent leur justification dans cette scène :

- Dans le portrait, jeunes gens et vieillards passent à côté du mystère de Vautrin. Son arrestation est une révélation de sa véritable personnalité (1.46-50).
- Tandis que le portrait de Vautrin était construit en couples de contraires (dureté/bonhomie, âpreté/complaisance), ce texte les détruit, en montrant qu'il ne s'agit que de contradictions apparentes et que Vautrin était masqué (1.22) ; son masque est matérialisé par la perruque : on lui ôte sa perruque comme on ôte un masque : sa chevelure rousse révèle son identité.
- L'une des lacunes importantes dans le portrait, l'absence de toute description du visage, est comblée et expliquée : sans perruque, la tête et la "face" (le portrait disait "figure"), sont "en harmonie" avec le buste". La totalité de la personne est ainsi reconstituée.

2. La signification mythique du personnage.

Elle n'était qu'esquissée dans le portrait ; elle est ici explicitée à l'aide de comparaisons :

- comparaisons animales : taureau, lion, chat sauvage, qui symbolisent la force vitale, le caractère indomptable, le refus de la soumission;
- comparaisons avec des phénomènes naturels : "rayon de soleil", "jet de volonté", à rapprocher de "jet de salive" dans le portrait, "chaudière en ébullition", "volcan".
- comparaison mythologique explicite : la tête et la face sont "intelligemment illuminées, comme si les feux de l'enfer les eussent éclairés" : il s'agit bien d'une des formes de Satan, celle de Lucifer, qui apporte la lumière de l'intelligence.

3. Une scène de mélodrame ?

Il est difficile de porter sur le texte un jugement esthétique : la scène peut déplaire par son outrance et son schématisme.

En tout cas, on peut insister sur :

- le caractère irréaliste, expressionniste du texte : c'est un "tableau vivant", une scène de théâtre où les gestes, les attitudes et les cris sont conventionnels et stylisés, où tout est signe;
- l'organisation de l'espace en scène théâtrale, dont Vautrin occupe le centre ("les pensionnaires se séparèrent.");

- le rôle unique que jouent les pensionnaires à partir du moment où Vautrin révèle «sa vraie nature» : ils ne sont plus que spectateurs passifs et ont des réactions unanimes (**l. 23, 24, 31, 32, 33, 39, 40, 53**). Ils jouent le rôle du chœur dans la tragédie antique.
- les alternances de paroles et de silences : la parole accompagne les temps de repos ou de détente, le silence les moments de tension, le cri détermine le paroxysme de l'horreur ;
- les regards :

Ceux des spectateurs déterminent l'espace théâtral dont Vautrin occupe le centre (**l.39-40**), par leur fixité et leur convergence.

Ceux de Vautrin, au contraire, sont mobiles et vont d'objet en objet, expriment toujours une nuance de la lucidité : domination pour Rastignac, vengeance pour Mlle Michonneau, instinct de conservation dans le regard porté sur les murs, manifestation de l'énergie pure, **l.46** et **50**, réflexion sur soi, devant la perruque, défi à l'égard des policiers ;
- les alternances de burlesque et de terreur :
- la terreur est suscitée par ou pour Vautrin ; par lui, quand il regarde Rastignac et Mlle Michonneau et quand il bondit comme un chat. Pour lui, quand Bianchon révèle son surnom, quand les policiers arrivent, quand ils lui arrachent sa perruque.
- le grotesque est étroitement mêlé à la terreur : la remarque de Mme Vauquer est à la fois grossière et sotte, mais juste en un sens et fausse dans l'autre. L'épisode de la perruque pourrait prêter à rire ; la terreur et l'admiration qu'il suscite chez les spectateurs sont destinées à figer le rire en horreur. C'est le procédé inverse du burlesque, qui transforme l'épique en ridicule.

Proust
UN PERSONNAGE - OBJET

(Livre de l'élève, pp. 184 à 186)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. La structure du texte : une typologie des événements.

On peut utiliser pour ce texte les analyses de Gérard Genette sur la *fréquence narrative (Figures III,* Le Seuil, 1972, pp. 145-182) : il oppose le "récit singulatif", où les événements racontés ne sont produits qu'une fois, au "récit itératif", qui résume des séries d'événements qui se ressemblent sur un certain point; le second lui paraît exiger une grande capacité d'abstraction : "La répétition est en fait une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec tous les autres de la même classe et qui est une abstraction" (p. 145). Gérard Genette découvre chez Proust "une sorte d'ivresse de l'itération", "le sentiment de l'analogie entre les moments", et ce portrait d'Albertine lui paraît un exemple caractéristique de l'organisation de tout un réseau d'analogies entre des événements, entre des sensations : "Le thème en est (. . .) la diversité du visage d'Albertine, qui symbolise le caractère mobile et insaisissable de la jeune fille, "être de fuite" par excellence. Mais si diverse soit-elle, et bien que Proust emploie l'expression "*chacune* de ces Albertine", la description traite "chacune" de ces variantes non comme un individu, mais comme un type, une classe d'occurrences : *certains jours/d'autres jours/d'autres fois/quelquefois/souvent/le plus souvent/il arrivait/parfois même*. . . : autant qu'une collection de visages, ce portrait est un répertoire de locutions fréquentatives."

2. Littérature et peinture : Proust et l'impressionnisme.

L'intérêt de Proust pour la peinture est bien connu : admirateur de Giotto, du Carpaccio, de Vermeer, traducteur de Ruskin, il emprunte à ce dernier son interprétation des peintures de Turner. Le personnage d'Elstir est composé d'allusions à différents peintres qui témoignent de l'évolution de la peinture à la fin du XIXe siècle : Gustave Moreau pour son symbolisme psychologique, Whistler pour l'influence préimpressionniste des estampes japonaises, Helleu pour ses marines et tous les grands impressionnistes pour la composition et l'intérêt qu'ils portent à la lumière.
Le portrait d'Albertine est un exemple de transposition en littérature de certaines techniques impressionnistes :

- l'intérêt exclusif porté aux variations des apparences selon la lumière, le moment, le climat : le goût de l'instabilité, le refus de la construction figée, abstraite; le goût des séries de tableaux sur un même sujet. Ce qui intéresse dans la physionomie d'Albertine, ce sont les variations de son teint selon le moment et l'humeur, non les caractéristiques durables de sa physionomie et de son caractère;
- l'intérêt porté aux effets de lumière, de couleurs et de valeurs : on ne sait rien de la forme du visage d'Albertine, ni des détails de sa physionomie;

- une conception relativiste des couleurs (issue d'un ouvrage de E. Chevreul, 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs*). Il n'existe pas de couleur isolée, les couleurs sont toujours perçues comme un ensemble; leurs relations réciproques les modifient. Or, chacun des portraits successifs d'Albertine présente un ensemble de couleurs en harmonie les unes avec les autres : gris et violet (**l. 12**), rose et blanc superposés (**l. 7**), petites taches brunes et grosses taches bleues (**l. 14-15**), ensemble blanc avec un point rose (**l. 22**), rose dans un cadre noir (**l. 25-27**), rose violacé allant jusqu'au pourpre et au rouge presque noir (**l. 28-33**). Comme pour les impressionnistes, il n'y a pas de "ton local" défini une fois pour toutes. Dans ce fragment, on ne peut pas affirmer la couleur des yeux d'Albertine (on saura plus tard avec certitude qu'ils sont bleus) : ils font seulement "deux taches plus bleues" (**l. 14-15**), ils ressemblent "aux ailes d'un papillon d'azur."(**l. 18**)

3. L'organisation thématique.

En suivant les analyses de Jean-Pierre Richard dans *Proust et le monde sensible*, Le Seuil, 1974, on peut retrouver dans ce texte la plupart des catégories proustiennes qui se rattachent par une synesthésie profondément enracinée dans l'inconscient aux rêveries sur la *consistance* de la matière :
- la matière est interdite, la chair prohibée : le propre du visage d'Albertine est de se dérober. D'où les termes qui expriment la déception : "empêchait d'aller au-delà", "qui se dérobait", l'illusion d'approcher de l'âme", "sournoise", jusqu'à l'affirmation explicite, à la fin, de la subjectivité totale dans l'amour (**l. 41-42**).
- la profondeur de la matière étant interdite, on ne peut atteindre que des surfaces. C'est pourquoi le texte privilégie la catégorie du *vernissé* (**l. 5, 7, 16, 17, 25**) : il permet, par sa transparence (**l. 2, 7, 11, 18**), d'imaginer la consistance de la matière et de désirer la toucher, mais il interdit de le faire : le visage d'Albertine semble taillé dans une matière dure, que ce soit du vernis, un œuf de chardonneret, une agate ou de l'émail. Mais si cette catégorie du vernissé est si importante chez Proust, c'est qu'elle unit des comparaisons minérales et des comparaisons incompatibles, du visage d'Albertine avec la mer, avec un liquide, avec un animal ou une fleur : elle entretient "une liaison rêvée" avec la notion de *fluide* : "Tout épiderme vernissé semble en effet avoir reçu, puis gelé sur lui un écoulement de transparence. Dans le vernis, c'est la liquidité même des lumières qui baigne, qui nappe la surface offerte des objets." (p. 61). L'agate, parce qu'elle réunit les catégories du vernissé, du marbré, du veiné, du fluide et du minéral, est un objet privilégié chez Proust : Gilberte lui a offert une bille d'agate, qui devient pour lui un objet fétiche. Les Guermantes, Saint-Loup, la Berma sont comparés à des agates.
- La couleur paraît ici une manifestation de la profondeur : le teint d'Albertine est toujours le signe d'une émotion ou d'un état physiologique : le gris s'allie à l'humeur maussade, le bonheur la baigne de clarté, l'animation rosit son nez, la fièvre lui donne un teint de cyclamen et un regard pourpre.
- L'effervescence intérieure peut aussi se manifester par la catégorie du bombé, présentée ici (**l. 15-16**), et surtout par celle du tacheté : "Sur le visage d'Albertine (. . .) on voit de petits points noirs lier leur rêverie à celle de toute une série de motifs porteurs de transparence, dans l'utopie généralisée d'un percement ou d'un dépassement de l'opacité charnelle." (p. 86).

BIBLIOGRAPHIE :

Etudes :

La peinture impressionniste :

La bibliographie est abondante; citons entre autres :

F. MATHEY, *Les Impressionnistes*, éd. Fernand Hazan, 1956.
JEAN LEYMARIE, *L'Impressionnisme avant et après 1873*, 2 vol., éd. Skira, 1959.
M. SÉRULLAZ, *L'Impressionnisme*, Coll. "Que Sais-je ? " n° 974, P.U.F 1961.
D. ROUART ET J. REY, *Monet. Nymphéas ou les miroirs du temps*, éd. F. Hazan, 1972.
I. FONTAINE, *L'Impressionnisme et les tendances de la peinture contemporaine*, Ed. Desclée de Brouwer, 1973.

La musique impressionniste :

Transposition dans le langage des sons de la multiplicité et de la mobilité des sensations. Claude Debussy est généralement considéré comme le maître de cette école à laquelle on peut adjoindre Maurice Ravel, Florent Schmitt et Albert Roussel.

Robbe-Grillet
LE PERSONNAGE RÉDUIT A UN REGARD

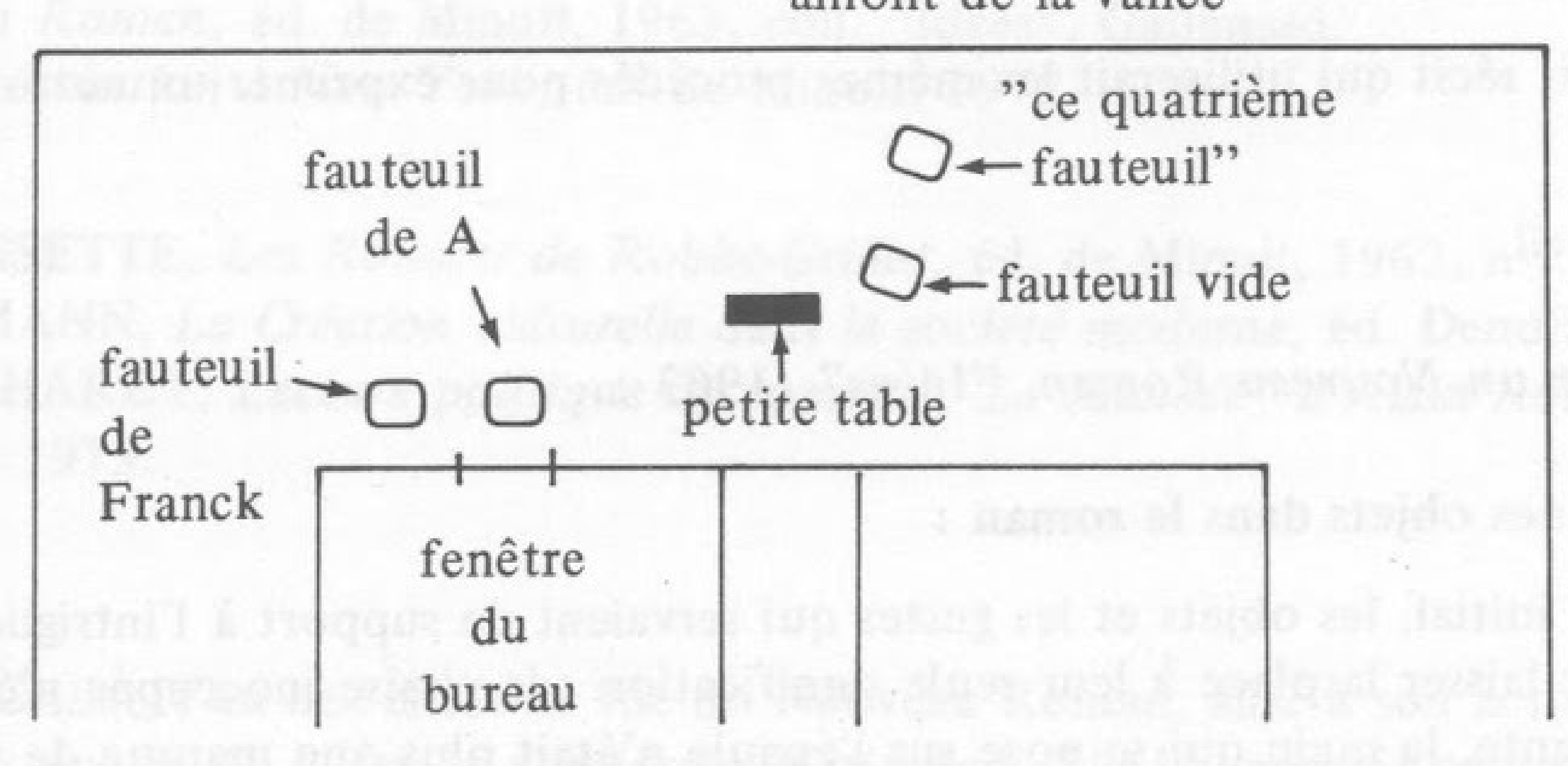
(Livre de l'élève, pp. 187 à 189)

ETUDE DU TEXTE :

1. Structures.

- Selon Robbe-Grillet, "le Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale" *(Pour un Nouveau Roman,* p. 148). Même si la description des objets et des gestes semble envahir tout le texte, même si aucun personnage ne dit "je" dans le texte et n'exprime explicitement des sentiments, la présence d'un sujet est dessinée en creux : c'est lui qui boit le troisième verre, qui occupe le troisième fauteuil, qui tente de percevoir les gestes de A. dans la nuit. Le sujet qui perçoit la scène est désigné par un manque, un silence. "Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes : engagé au contraire *toujours* dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire" *(Pour un Nouveau Roman,* p. 149).

- Plan de la terrasse :



- Le texte témoigne
  - de l'effort passionné du jaloux pour interpréter ce qui se passe, de ses soupçons devant toute attitude qui ne paraît pas parfaitement naturelle, des doutes qui réduisent toute explication à un prétexte.
  - de l'agacement devant la présence importune de Franck.

- Le récit dans son ensemble suit le déroulement chronologique de la soirée; Franck arrive, seul, et justifie l'absence de Christiane; on s'asseoit sur la terrasse; "il fait tout à fait nuit *maintenant.*" A. sert l'apéritif. Franck raconte sa journée. Silence. Le retour en arrière s'explique par la réflexion du jaloux qui s'interroge devant le fait accompli.

- Les objets expriment soit le mode de vie, la personnalité de ceux qui les ont choisis (les fauteuils fabriqués sur les indications de A.), soit les intentions secrètes de ceux qui les manipulent.

2. Sens et effets.

La jalousie décrite ici est une passion froide, intellectuelle, réduite au soupçon, au besoin de savoir. D'où l'acuité, la précision quasi scientifique des observations.

Le texte a éliminé tout commentaire, toute analyse psychologique, non toute psychologie : on peut faire une lecture psychologique du texte, en reconstituant les sentiments du jaloux d'après la manière dont il observe le monde extérieur. Mais ce type de lecture exige la participation active du lecteur : "Loin de le négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, *créateur,* Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie" *(Pour un Nouveau Roman,* p. 169).

Malgré tout, ce texte reste fortement déceptif : il n'y a pas de vérité de l'histoire : il est impossible de savoir à la fin du livre ce qui s'est réellement passé : le texte reste équivoque : "Ce qui déroute les spectateurs épris de réalisme", c'est que l'on n'essaie plus ici de leur faire croire à rien - je dirais presque : au contraire . . . Le *vrai,* le *faux* et le *faire croire* sont devenus plus au moins le sujet de toute œuvre moderne; celle-ci, au lieu d'être un prétendu morceau de réalité se développe en tant que réflexion sur la réalité (ou sur le *peu de réalité,* comme on voudra). Elle ne cherche plus à cacher son caractère nécessairement mensonger, en se présentant comme une "histoire vécue." *(Pour un Nouveau Roman,* p. 163).

3. Exercices complémentaires.

Rédiger un court récit qui utiliserait les mêmes procédés pour exprimer un autre sentiment; la peur, par exemple.

DOCUMENTS :

Extraits de *Pour un Nouveau Roman,* "Idées", 1963 :

- **Sur la fonction des objets dans le roman :**

"Dans le roman initial, les objets et les gestes qui servaient de support à l'intrigue disparaissaient complètement pour laisser la place à leur seule signification : la chaise inoccupée n'était plus qu'une absence ou une attente, la main qui se pose sur l'épaule n'était plus que marque de sympathie, les barreaux de la fenêtre n'étaient que l'impossibilité de sortir . . . Et voici que maintenant on *voit* la chaise, le mouvement de la main, la forme des barreaux. Leur signification demeure flagrante, mais, au lieu d'accaparer notre attention, elle est comme donnée en plus; en trop, même, car ce qui nous atteint, ce qui persiste dans notre mémoire, ce qui apparaît comme essentiel et irréductible à de vagues notions mentales, ce sont les gestes eux-mêmes, les objets, les déplacements et les contours, auxquels l'image a restitué d'un seul coup (sans le vouloir) leur *réalité"* (p. 22).

"Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront *là* avant d'être *quelque chose"* (p. 23).

- **Sur la prétendue objectivité du Nouveau Roman :**

"Comme il n'y avait pas, dans nos livres, de "personnages" au sens traditionnel du mot, on en a conclu, un peu hâtivement, qu'on n'y rencontrait pas d'hommes du tout. C'était bien mal les lire. L'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires; ce sont des objets comparables à ceux de notre vie quotidienne, tels qu'ils occupent notre esprit à tout moment." (p. 147).

- **Sur *La Jalousie* :**

"Il était absurde de croire que dans le roman *La Jalousie* (. . .) existait un ordre des événements, clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre, comme si je m'étais amusé à brouiller moi-même un calendrier préétabli, ainsi qu'on bat un jeu de cartes. Le récit était au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutissait tôt ou tard à une série de contradictions, donc à une impasse." (p. 167).

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Romans de Robbe-Grillet de lecture abordable pour des lycéens :

Les Gommes, éd. de Minuit, 1953.
Dans le labyrinthe, éd. de Minuit, 1959.
Pour un Nouveau Roman, éd. de Minuit, 1963, coll. "Idées", Gallimard.
Projet pour une révolution à New York, éd. de Minuit, 1970.

Etudes :

BRUCE MORRISSETTE, *Les Romans de Robbe-Grillet*, éd. de Minuit, 1962, nlle éd. 1971.
LUCIEN GOLDMANN, *La Création culturelle dans la société moderne*, éd. Denoël, 1971.
JACQUES LEENHARDT, *Lecture politique du roman : "La Jalousie" d'Alain Robbe-Grillet*, éd. de Minuit, 1973.

Filmographie :

Alain Robbe-Grillet, l'un des chefs de file du Nouveau Roman, allie à son activité d'écrivain celle de cinéaste. Son scénario de *L'Année dernière à Marienbad* (1961) apparaît comme un exercice de style où le labyrinthe temporel joue avec le labyrinthe spatial.

Autres films de Robbe-Grillet : *L'Immortelle*, 1962.
Trans-Europe Express, 1966.
L'homme qui ment, 1968.
Le glissement progressif vers le plaisir, 1973.
Le Jeu avec le feu, 1974.

Marguerite Duras s'intéresse également à la narration filmique, soit comme scénariste, soit comme réalisatrice :

Barrage contre le Pacifique, de René Clément, 1958.
Moderato Cantabile, de Peter Brook, 1960.
Détruire dit-elle, de Marguerite Duras, 1969.
Jaune le Soleil, de Marguerite Duras, 1971.
Nathalie Granger, de Marguerite Duras, 1972.
India Song, de Marguerite Duras, 1974.

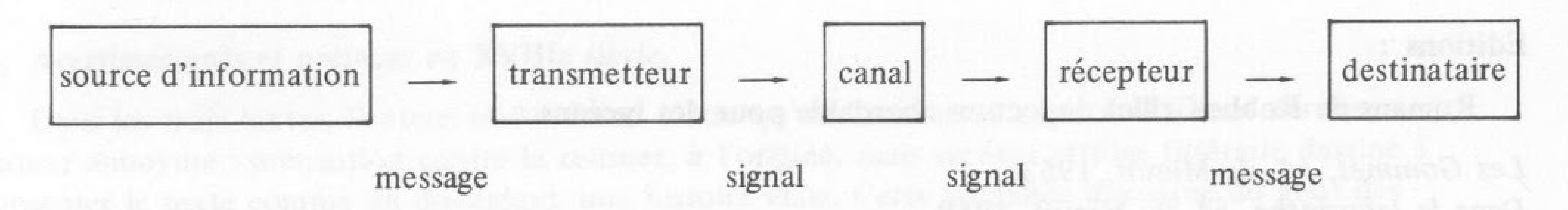
PROLOGUES, AVERTISSEMENTS ET PRÉFACES

(Livre de l'élève, pp. 193 à 196)

L'intérêt de ces textes, dont la lecture est austère, est de permettre une réflexion sur les conditions particulières de la communication dans l'œuvre littéraire et plus particulièrement dans le roman.

Schéma général de la communication selon Shannon et Weaver :

La *source d'information* donne le *message* à un *transmetteur.*
Le *transmetteur* transforme le *message* en *signal* à l'aide d'un *code.*
Le *signal* est transmis à un *récepteur* au moyen d'un *canal.*
Le *récepteur* décode le *signal* et le retransforme en *message.*
Le *message* parvient au *destinataire.*



(Voir Jeanne Martinet, *Clefs pour la Sémiologie,* Seghers, 1973).

En littérature, les conditions sociologiques de la communication sont particulières : les conditions de production du message sont coûteuses et la source d'information se dédouble en un "auteur", ou scripteur, qui met en forme le message et celui qui décide et donne les moyens financiers de le diffuser, qu'il soit mécène ou éditeur.

Dans la littérature narrative, la situation se complique encore : comme dans tout message, la situation de communication réelle peut être inscrite à l'intérieur du message (le roman porte le nom de son auteur réel et de l'éditeur). Mais le roman peut aussi représenter une situation de communication fictive (c'est le cas dans les textes de Marivaux et de Laclos proposés ici), et le texte peut produire des effets de brouillage entre les situations de communication réelle et fictive.

1. *Lancelot* et *Perceval.*

Dans ces deux textes, le scripteur tente, par courtoisie, de diminuer sa responsabilité au profit du bailleur de fonds. Il reconnaît avoir accepté un marché : "Je suis sien tout entier", "qui entend et peine à rimoyer" (entendre à = se prêter à, accepter de). Il considère que sa *peine* a moins de part dans la production du texte que le *commandement* du seigneur. Ces débuts peuvent être rapprochés des génériques de films où le rôle du producteur prend parfois autant d'importance que celui du metteur en scène.

2. Prologues de *Pantagruel* et de *Don Quichotte.*

- Les prologues sont rédigés à l'imitation du début des récits oraux : ils situent l'auteur, annonçant le récit, Mais cette imitation est parodique : la courtoisie et la modestie sont exprimées avec emphase.
- A la différence de ce qui se passe dans les textes médiévaux, le scripteur se situe par rapport aux lecteurs et non au mécène. A la différence des textes du XVIIIe siècle, il s'adresse aux lecteurs à la 2ème personne.
- Le prologue fait de la lecture un substitut des fêtes collectives où l'on racontait des récits : comme une fête collective, la lecture exige qu'on suspende ses occupations, qu'on laisse "sa propre besogne", "son métier", "ses affaires", qu'on soit "inoccupé".
- Le prologue de Rabelais fait état des nouvelles conditions de la communication : il oppose les passe-temps d'autrefois, où la lecture était collective (**l. 5-7**), à ceux qui ont succédé à "l'art de l'imprimerie". Ces changements lui inspirent une fiction très proche de celle de Bradbury dans *Fahrenheit 451* : un temps où, pour transmettre le contenu d'un livre, on n'aurait pas d'autres moyens que de l'apprendre par cœur, un temps postérieur à l'écriture.
- Dans les deux textes, le livre est un lien à transmettre, une richesse à donner aux enfants, un enfant à donner aux lecteurs, un facteur d'immortalité.

3. Avertissements et préfaces au XVIIIe siècle.

- Dans les trois textes, l'auteur réel prétend n'être qu'un "rédacteur", qui s'effacerait derrière un auteur anonyme : précaution contre la censure, à l'origine, mais surtout artifice littéraire destiné à présenter le texte comme un document, une histoire vraie. Cette tendance témoigne du goût des nouveaux lecteurs issus de la bourgeoisie, de plus en plus nombreux : l'aristocrate veut du romanesque et accepte l'invraisemblable; la bourgeoisie veut du réel. D'où les signes de fidélité du rédacteur à l'égard du texte qu'il "recueille" : Marivaux ne change que le nom de deux personnages, Gœthe rassemble "avec soin" tout ce qu'il peut recueillir de Werther; le rédacteur des *Liaisons dangereuses* n'a fait qu'un "léger travail" : élagage, mise en ordre, notes érudites, modification des noms dans un souci de discrétion.
- Le texte de Gœthe s'adresse aux lecteurs à la 2ème personne; il établit même une communication individuelle avec certains lecteurs, qui peuvent se sentir élus. La lecture romanesque devient un acte individualiste, une communication "d'âme à âme;" elle permet l'identification du lecteur au personnage, elle prétend toucher la sensibilité plus que l'imagination.
- Dans *Les Liaisons dangereuses,* la *Préface du rédacteur* joue le même rôle que le début de *La Vie de Marianne* : mêmes "marques de réel", mêmes garanties de l'authenticité du document présenté, même effacement de l'auteur derrière un travail de copiste. Seule différence : le texte de Marivaux est plus concret, plus narratif, plus léger aussi. Le texte de Laclos fait état d'un travail d'archiviste, dans tous ses détails. Mais les deux textes obéissent à la même convention littéraire.

Mais l' *Avertissement de l'éditeur* introduit dans *Les Liaisons dangereuses* une part de jeu et de parodie : il détruit l'effet de réel produit par la Préface, il en souligne le caractère factice. La 2ème partie est franchement ironique et affirme le contraire de ce qu'elle fait semblant d'affirmer. Cet avertissement illustre bien le fonctionnement et l'usure des conventions littéraires et les retournements successifs de l'ironie et de la parodie : le roman donne des faits fictifs pour vrais; la préface affirme qu'il ne s'agit pas d'un roman, donc pas d'une fiction; l'avertissement affirme que la préface ment, qu'il s'agit bien d'un roman, mais il l'affirme ironiquement : "cette histoire est fictive; tant de

vice ne peut exister en un siècle de lumière.'' Il faut entendre cette phrase ironiquement : tant de vice existe bien, donc ce roman raconte la vérité. Les retournements qu'opèrent avertissement et préface brouillent la frontière entre la vérité et la fiction.

Cette affirmation, parfois ironique, est souvent utilisée par les auteurs de romans policiers ou de romans d'espionnage : ''Toute ressemblance avec des personnes ou des faits. . . . seraient pure coïncidence, etc. '' Il en est de même au cinéma.

Diderot
JACQUES LE FATALISTE ET SON MAITRE

(Livre de l'élève, pp. 197 à 200)

ETUDE DU TEXTE :

1. Emboîtement du dialogue dans le récit et du récit dans le dialogue.

La construction du texte est très systématique.

Récit de Diderot aux lecteurs réels	**Dialogue entre narrateur et narrataire**	**Récit du narrateur au narrataire**	**Dialogue entre Jacques et son maître**	**Récit de Jacques à son maître**
Le titre				
	l. 1-5			
		l. 5-6		
			l. 7-13	
				l. 14-25
			l. 26-36	
		l. 37-42		
	l. 43-51			
		l. 52-53		
	l. 53-56			
		l. 56-57		
			l. 58-59	

- Les transitions d'une colonne à l'autre sont toutes ironiques, imprévues et destinées à l'amusement du lecteur :

l. 5 : la série des questions est arrêtée dès qu'il s'agit de discours, dès que la question peut introduire un dialogue, mais les réponses à la question sont d'abord déceptives : que disaient-ils ?

Réponse : le maître ne disait rien. Jacques disait que le capitaine disait . . . on s'attend à une série indéfinie de renvois à un discours précédent.
- **l. 11 et 14** : les répliques de Jacques semblent très décousues : elles suivent une logique intérieure facile à reconstituer : la **l. 11** est la conclusion logique du récit que va faire Jacques; **l. 14,** le présent est ambigu : on croit d'abord qu'il s'agit d'un vrai présent, quand il s'agit d'un présent de narration et du début d'un récit.

2. Le texte est fortement déceptif.

Le narrateur livre et retient à son gré les informations, avec des effets de surprise : il fait attendre des informations qu'il refuse ensuite, ou les donne au moment où on ne les attend plus. Par exemple :
refus de réponse, fausses réponses : **l. 1-4**; effets de surprise, **l. 11**; récit des amours de Jacques, retardé, **l. 26**, par l'interruption du maître, **l. 35** par les réflexions de Jacques, **l. 37** par la malice du narrateur qui revient au récit des circonstances de la narration des amours de Jacques, **l. 43-51**, où le narrateur commente son propre récit.

3. Le texte est une réflexion ironique sur la communication narrative.

Les relations entre le narrateur et le narrataire, entre Jacques et son maître sont les mêmes : le narrateur et Jacques sont les détenteurs du récit et font languir à leur gré leur destinataire. La communication narrative est donc représentée deux fois dans le texte (les jeux de reflets sont fréquents au XVIIIe siècle; ainsi les pièces de Marivaux représentent deux fois la même action, chez les maîtres et chez les valets).

Le texte fait semblant de détruire l'illusion de la vraisemblance narrative, en changeant sans cesse d'instance narrative, ou en soulignant le caractère arbitraire et ludique du récit, **l. 43-51,** mais il la rétablit aussitôt, **l. 52.**

4. Le texte implique de nouvelles relations sociales, une nouvelle situation de l'écrivain dans la société : Jacques possède sur son maître un pouvoir, une supériorité : celle de l'écrivain. Le bon plaisir du seigneur féodal est transféré au conteur, à l'écrivain. Le texte est revanche de l'intellectuel d'extraction modeste sur l'aristocrate, qu'il bat sur son propre terrain. Ce récit est à la fois un moyen d'affirmer sa domination sur des lecteurs de toute origine et de la représenter.

5. Théorie du récit contenue dans le texte.

Au XVIIIe siècle, le récit n'est pas encore un moyen de représenter le réel, mais un jeu intellectuel entre le narrateur et le narrataire. Ce jeu implique une réflexion sur le déterminisme, le hasard et la providence, ce qui fait justement le sujet de *Jacques le Fataliste* : le récit, pour susciter l'intérêt, doit obéir à des règles : être à la fois logique et imprévisible; logique : les aventures "se tiennent ni plus ni moins que les chaînons d'une gourmette" (**l. 22-23**); mais imprévisible, ou tardivement prévisible : le maître devine la fin de l'histoire, (**l. 20**) juste au moment où Jacques va la dire.

BIBLIOGRAPHIE :

Editions : œuvres complètes :

R. LEWINTER, *Oeuvres complètes,* Paris, Club français du livre, 1969.
R. DESNÉ, J. VARLOOT, *Oeuvres choisies,* Paris, Editions sociales, 1970-1975.

Etudes :

P. HERNAND, *Les Idées morales de Diderot,* Paris, Bibliothèque de la Faculté des Lettres, 1923.
Ch. GUYOT, *Diderot par lui-même,* coll. "Écrivains de toujours" n° 13, Editions du Seuil, 1953.
J. MAYER, *Diderot homme de sciences,* Paris, 1960.
ROGER KEMPF, *Diderot et le roman,* Paris, éd. du Seuil, 1964.
RENÉ POMEAU, *Diderot, sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie et un choix de textes,* Paris, P.U.F., 1967.
J. CATRYSSE, *Diderot et la mystification,* éd. Nizet, 1971.
J. DOLLE, *Politique et pédagogie. Diderot et les problèmes de l'éducation,* éd. Vrin, 1973.

Butor
VOUS AVEZ MIS LE PIED GAUCHE SUR LA RAINURE DE CUIVRE

(Livre de l'élève, pp. 201 à 204)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Structures.

- L'emploi de la 2ème personne est ici une convention rhétorique vite acceptée et oubliée : on pourrait écrire le texte presque tout entier à la 1ère ou à la 3ème personne. Elle ne prend sens qu'à la fin du roman, quand le *vous* n'est plus un pluriel de politesse, mais un vrai pluriel, qui désigne non plus le héros, mais les lecteurs :

"Une des grandes vagues de l'histoire s'achève ainsi dans vos consciences, celle où le monde avait un centre, qui n'était pas seulement la terre au milieu des sphères de Ptolémée, mais Rome au centre de la terre, un centre qui s'est déplacé . . ." (p. 277).

L'art de l'écrivain ne consiste pas à utiliser telle ou telle personne verbale, mais à les moduler, à passer de l'une à l'autre.

- Le texte a toutes les vertus d'une scène d'exposition traditionnelle : il commence avec un départ, il fournit les informations délivrées ordinairement dans les romans réalistes du XIXe siècle. Mais il les donne sans en avoir l'air, sans tenir compte du lecteur, en les intégrant au monologue et progressivement.

- Le texte repose sur une théorie psychologique implicite : il ne s'agit pas d'une psychologie des passions et des caractères, mais des sensations, perceptions et impressions. Dans cette perspective, l'analyse psychologique, qui nomme les sentiments, a laissé place à l'énumération qui en montre les effets physiologiques.

- En dépit d'une apparence de réalisme minutieux, le texte repose sur des jeux de symboles et de reflets : les personnages se reflètent les uns les autres, les objets reflètent leur possesseur. Tous les détails sont censés signifier. Butor incite à une lecture ludique, où l'on jouerait à retrouver les relations programmées entre les différents éléments du texte (voir Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits" in *Communications,* n° 8, Le Seuil, 1966 : "Dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable : quand bien même un détail paraîtrait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde ou de l'inutile : tout a un sens ou rien n'en a").

2. Sens et effets.

- Un roman de Butor ne peut pas être pris entièrement au sérieux; c'est un assemblage d'éléments hétéroclites, souvent de citations et de parodies. Ici, la parodie est aisément reconnaissable : rien ne masque le stéréotype, qui semble réduit à une épure. Par exemple, le roman commence avec l'entrée dans le compartiment, le départ en voyage, le début d'une nouvelle vie. Le héros, marié, père de famille, amant, vient d'atteindre les 45 ans; c'est un des personnages classiques des romans français depuis la fin du XIXe siècle.

DOCUMENTS :

- Extraits de *Essais sur le roman,* "Idées", 1964, ouvrage très accessible qui vulgarise avec beaucoup de clarté certaines recherches sur les techniques de la narration.

- **Sur l'emploi de la 3ème personne dans le roman :**

"La forme la plus naïve, fondamentale, de la narration est la troisième personne; chaque fois que l'auteur en utilisera une autre, ce sera d'une certaine façon une "figure", il nous invitera à ne pas la prendre à la lettre, mais à la superposer sur celle-là toujours sous-entendue."

- **Sur le sens du passage de la 3ème à la 1ère personne :**

"Dans le roman, ce que l'on nous raconte, c'est donc toujours aussi quelqu'un qui se raconte et nous raconte. La prise de conscience d'un tel fait provoque un glissement de la narration de la troisième à la première personne."

- Sur le sens de la 2ème personne : elle est utilisée dans une situation d'enseignement, chaque fois que le personnage, pour une raison quelconque, est incapable de raconter lui-même sa propre histoire; et que quelqu'un prend la parole à sa place : "C'est ainsi qu'un juge d'instruction ou un commissaire de police dans un interrogatoire rassemblera les différents éléments de l'histoire que l'acteur principal ou le témoin ne peut ou ne veut lui raconter et qu'il les organisera dans un récit à la seconde personne pour faire jaillir cette parole empêchée . . ."

- **Sur la "circulation entre les personnes" de la communication romanesque :**

Dans le roman, l'usage des pronoms ne reflète pas sans distorsion la communication entre l'auteur et le lecteur à propos du héros : les pronoms personnels dans le roman ne sont plus des pronoms simples comme ceux dont nous usons dans nos conversations réelles. Le "je" cache un "il"; le "vous" ou le "tu" cache les deux autres personnes et établit entre elles une circulation."

- **Analyses de Léo Spitzer sur *La Modification*, dans *Etudes de style*, Gallimard, 1970.**

- Sur la présentation minutieuse et la signification des objets : "La myopie forcée d'un voyageur enfermé dans son compartiment engendre non seulement un grossissement des objets vus à courte distance, mais aussi une interprétation symbolique" (p. 510).
- Sur l'emploi de la 2ème personne :

"Evidemment, celui qui écrit le récit, l'auteur ou le protagoniste regarde l'évolution intérieure, qui a eu lieu, avec l'éloignement, la distance, le recul que donne précisément un développement achevé. Il marque son intérêt par la 2ème persone, mais aussi sa distance de la matière racontée par le *vous* (forme officielle de la 2ème personne, non le *tu* intime d'Homère). Si je ne me trompe, le *vous* implique ici une légère nuance d'ironie." (p. 516).

BIBLIOGRAPHIE :

ROLAND BARTHES, *Le degré zéro de l'Ecriture,* éd. du Seuil, 1953.
PHILIPPE SOLLERS, *L'Ecriture et l'expérience des limites,* éd. du Seuil, 1971.
ROLAND BARTHES, *Le plaisir du texte,* éd. du Seuil, 1973.

Mme de La Fayette
UN IMBROGLIO SENTIMENTAL

(Livre de l'élève, pp. 205 à 209)

Le texte est plus accessible si, au lieu de dégager la valeur psychologique universelle qu'on a pu lui attribuer, on insiste au contraire sur son étrangeté, voire son exotisme, en montrant les différences qui le séparent de la sensibilité actuelle.

On a intérêt à compléter le commentaire suivi, nécessaire à la compréhension littérale du texte, d'une analyse de l'organisation sémantique du texte, à travers une étude du vocabulaire.

ETUDE DU TEXTE :

1. Actes de pensée, actes de langage.

Sans faire un relevé exhaustif du matériel lexical, on remarque quelques groupements sémantiques importants :

- les déplacements dans l'espace;
- les actes d'intellection : trouver, regarder, penser, faire réflexion, être persuadé, être surpris, soupçonner, connaître, se demander, apprendre, deviner, croire;
- les actes de parole : donner témoignage, donner des marques, en recevoir, avouer, cacher, tourner la conversation sur, exagérer, parler, conter, répondre, promettre, conjurer, garder le secret, assurer;
- les sentiments : cœur, estime, incertitude, trouble, crainte, repentir, calme, douceur, estime, amitié, plaisir, heureux et malheureux, passion, envie, tristesse, haïr, joie;
- le risque : être épouvanté, se creuser un abîme, chose si hasardeuse, s'engager, péril, défendre, hasarder, engager, tomber dans une imprudence.

Conclusions :

- Les seules actions réelles sont des déplacements formulés de la manière la plus abstraite; tout le reste consiste en opérations mentales ou échange verbal.
- Tandis que les sentiments sont surtout exprimés par des substantifs, les actes d'intellection introduisent une sorte de discours indirect.
- Tous les actes de parole concernent la délivrance ou la rétention d'un secret.

2. Dangers de l'amour et obligation du secret.

- L'amour est une passion dangereuse (ce qui ressort de tout le texte, et surtout de deux passages : les conseils de Mme de Chartres à sa fille, p. 44 : "Vous êtes sur le bord du précipice : il faut de grands efforts et de grandes violences pour vous retenir. Songez ce que vous devez à votre mari; songez ce que vous vous devez à vous-même et pensez que vous allez perdre cette réputation que vous vous êtes acquise et que je vous ai tant souhaitée."

La fin du roman, où Madame de Clèves envoie quelqu'un dire à M. de Nemours "qu'elle voulait bien qu'il sût qu'ayant trouvé que son devoir et son repos s'opposaient au penchant qu'elle avait d'être à lui, les autres choses du monde lui avaient paru si indifférentes, qu'elle y avait renoncé pour jamais."

Mais la passion n'est dangereuse que dévoilée. L'amour n'est pas un échange, mais un sentiment solitaire. Le texte est donc construit en trois monologues successifs, sans que les partenaires échangent autre chose que de la tristesse (I. 85).

- Or Mme de Clèves révèle cet amour à son mari, enfreignant ainsi la loi du secret. Révélation dangereuse pour elle-même, d'où son *épouvante,* terme très fort, surtout selon les règles rhétoriques de Mme de La Fayette et son usage constant de la litote et de l'euphémisme. La révélation est encore plus dangereuse pour M. de Clèves, dont elle entraîne la mort à longue échéance.

M. de Nemours enfreint également la règle du secret en parlant étourdiment au vidame de Chartres, imprudence dont il se repent et qui le souille.

- L'amour est une lutte : Mme de Clèves doit *se défendre.* M. de Nemours trouve de la *gloire* à avoir *réduit une femme à cette extrémité;* M. de Clèves souffre surtout d'ignorer l'identité de son heureux rival; il souffre plus d'un aveu incomplet que d'une infidélité et sa jalousie se manifeste par la curiosité.

DOCUMENTS :

- Jean Fabre, "L'Art de l'analyse dans *La Princesse de Clèves*" in *Cahiers de Littérature,* n° 2, 1966 :

"Curieux récit que ce récit intérieur : au lieu de conter en détail des événements, l'auteur note et relie entre eux une succession de sentiments. Le rapport ordinaire est renversé; dans le roman courtois, comme dans le roman précieux, l'analyse, à moins qu'elle ne s'oubliât dans sa propre virtuosité, ne servait qu'à illustrer ou à expliquer une action qui restait, malgré tout, l'essentiel; ici, l'événement ne semble intervenir de loin en loin, comme un point de départ ou d'arrivée, que pour provoquer ou pour sanctionner une série de déductions."

- Jean Rousset, *Forme et signification,* Corti, 1962.

Le critique dégage dans le texte une composition en contrepoint :

"Après nous avoir fait vivre un instant la vie externe de l'héroïne, on nous ramène brusquement dans sa pensée, nous en suivons le travail, nous y voyons surgir à la conscience les motifs et les significations d'actes accomplis devant les autres, c'est-à-dire dans la cécité. Aux apparences, succède alors la réalité, aux conduites perturbatrices la réflexion rétrospective." (p. 22). Mais cette réflexion de l'héroïne sur elle-même, contrairement aux idées reçues sur le classicisme, est loin d'apporter la pleine lucidité : "Ne nous pressons donc pas trop de voir dans ce roman le joyau de la conscience claire et de la volonté lucide. C'est toujours "malgré elle", "sans qu'elle le sût", "sans en avoir presque eu le dessein" que Mme de Clèves commet les actes qui l'engagent. Agir c'est se trahir. Puis vient le regard sur soi, dans la solitude retrouvée : on ne se reconnaît pas. Ce que la Princesse apprend alors à connaître, c'est la présence en elle d'une puissance sourde et dangereuse, qui échappe d'abord à sa conscience et qui, une fois reconnue, l'empêche de vivre" (p. 23-24).

Sur la différence entre le soliloque de Mme de Clèves et le monologue intérieur du roman moderne : "Si les soliloques de Mme de Clèves suivent avec souplesse les détours des mouvements passionnels, ils ne déroulent cependant que le discours d'une conscience organisée; le trouble ne parle pas le langage du trouble, mais celui de la connaissance réflexive, de ce moment second où l'esprit fait effort pour voir clair dans son trouble" (p. 42).

Maurice Laugaa, *Lectures de Madame de Lafayette,* Colin, 1971 : sur les significations données à *Madame de Lafayette,* "roman exemplaire" :

"Elle a été choisie comme signe de la littérature, avec ses connotations de féminité, de mystère, de perfection formelle; comme signe aussi d'un âge révolu de la société, à la jonction d'une aristocratie et d'une subjectivité, comme si les malheurs de la conscience introspective s'accompagnaient nécessairement du regard sur un monde déchu. La promotion du roman dans la société bourgeoise a rendu nécessaire la constitution d'une lignée ancestrale et l'affirmation d'une rupture décisive avec le romanesque antérieur" (p. 326).

Albert Béguin, Préface à *La Princesse de Clèves* aux éditions Rencontre, 1967 : sur l'art de la litote :

"Il existe une "théologie négative." Pourquoi ne dirait-on pas que chez Mme de La Fayette, il y a pareillement une psychologie négative. Mais il faut bien voir que ce style correspond au sens même du roman, qui est un roman de l'absence, de l'irréalité, des refus contraints mais tenaces, où tout se passe dans un silence gardé dont la péripétie principale, – la scène de l'aveu de Mme de Clèves à son mari – n'est si héroïque que parce qu'elle est l'unique rupture de ce silence" (p. 12).

Texte à comparer : *La Clé de verre,* de Dashiel Hammett.

La Clé de verre appartient à l'école behaviouriste et relève de "l'esthétique du procès-verbal". Dashiel Hammett peut être considéré comme le maître du genre : il s'interdit rigoureusement toute information étrangère au comportement des personnages : voir CL.-E. Magny, *L'Age d'or du roman américain,* Le Seuil, 1949 :

"Le style de Hammett est en général d'une sobriété et d'un dépouillement admirables, grâce justement à l'objectivité parfaite avec laquelle les événements sont présentés : il ne rapporte que ce que nous pourrions voir ou entendre si nous assistions à la scène, comme y assiste le cameraman qu'il y a délégué pour notre bénéfice. Toute rhétorique est scrupuleusement bannie de son œuvre, où les faits sont décrits avec la nudité d'un rapport de police." (p. 51).

Une telle technique donne du mystère aux personnages et aux événements et permet des effets de surprise : "Parce qu'elle n'explique rien et se borne à placer les faits sous nos yeux, dans toute leur ambiguïté (et toute conduite humaine est ambiguë tant qu'elle n'est pas rattachée à l'ensemble d'une personnalité) l'esthétique du procès-verbal permet d'escompter, à coup sûr, la surprise du lecteur : elle est donc particulièrement bien adaptée au roman policier où elle dispense même, à la limite, du truquage à peu près inévitable et qui consiste à camoufler une partie des données, voire à la supprimer" (p. 52).

Cette technique convient parfaitement à la description d'un type d'homme nouveau dans la littérature et au cinéma, "l'homme fort qui sait se taire", qui n'a ni conversation, ni même discours intérieur, tandis que le roman d'analyse psychologique n'est possible que "dans des milieux de culture et de loisir", milieux très restreints qui menacent la littérature d'étroitesse : "L'introduction en psychologie de la méthode objective a eu pour conséquence immédiate l'élargissement du champ d'études, qui pourrait maintenant comprendre aussi bien l'animal que l'homme. Son application au roman a un résultat analogue : l'enrichissement extrême de ce qu'on peut appeler "le matériel romanesque", c'est-à-dire à la fois les types d'hommes mis en scène et les catégories de sentiments ou de conduites qui sont décrits (. . .), des hommes qui ne savent ni lire ni écrire, qui peuvent à peine parler pour exprimer leurs besoins les plus fondamentaux" (p. 54-55).

BIBLIOGRAPHIE :

Etudes :

MAURICE LAUGAA, *Lectures de Mme de Lafayette,* coll. U_2, Colin, 1971 : excellente présentation des "discours divergents sur une œuvre elle-même morcelée, (qui) n'a pas fini de brouiller la représentation d'une profondeur, d'un secret, d'un modèle."

BERNARD PINGAUD, *Mme de La Fayette,* coll. "Ecrivains de toujours" n°45, éd. du Seuil.
GÉRARD GENETTE,"La Princesse de Clèves" dans *Figures II,* éd. du Seuil, 1969.
JEAN ROUSSET, *Forme et signification,* Corti, 1962.
SYLVERE LOTRINGER, "La Structure romanesque" in *Critique,* juin 1970.
A. NIDERST, *La Princesse de Clèves, le Roman paradoxal,* éd. Larousse, 1972.

Filmographie :

Une adaptation du roman de Mme de La Fayette a été réalisée par Jean Delannoy avec Marina Vlady dans le rôle de la Princesse de Clèves.

Stendhal

VOIR SANS ÊTRE VU

(Livre de l'élève, pp. 210 à 213)

ETUDE DU TEXTE :

1. Indications temporelles et rythme du récit.

Le rythme et le contenu temporel de la narration sont très inégaux : les indications temporelles sont nombreuses et précises jusqu'à la **ligne 33** ("le soir . . . après quinze heures de travail, le lendemain"). Les quatre jours qui suivent sont décrits globalement : la progression des sentiments de Clélia n'est pas localisée dans le temps. En revanche, le moment le plus beau de la vie de Fabrice mérite une longue description.

2. "Restriction de champ" et modalités de la narration.

L'attrait du texte vient de la mobilité de la narration : le narrateur change sans cesse de point de vue, de mode de narration :

- Le terme de "point de vue" peut ici garder son sens propre : le texte décrit tour à tour ce que voient Fabrice et Clélia. Mais il adopte comme point de vue privilégié celui de Fabrice, non seulement parce qu'il est le héros, mais parce que Clélia lui offre un spectacle qui varie chaque jour; elle n'a sous les yeux que les murs du palais Farnèse.

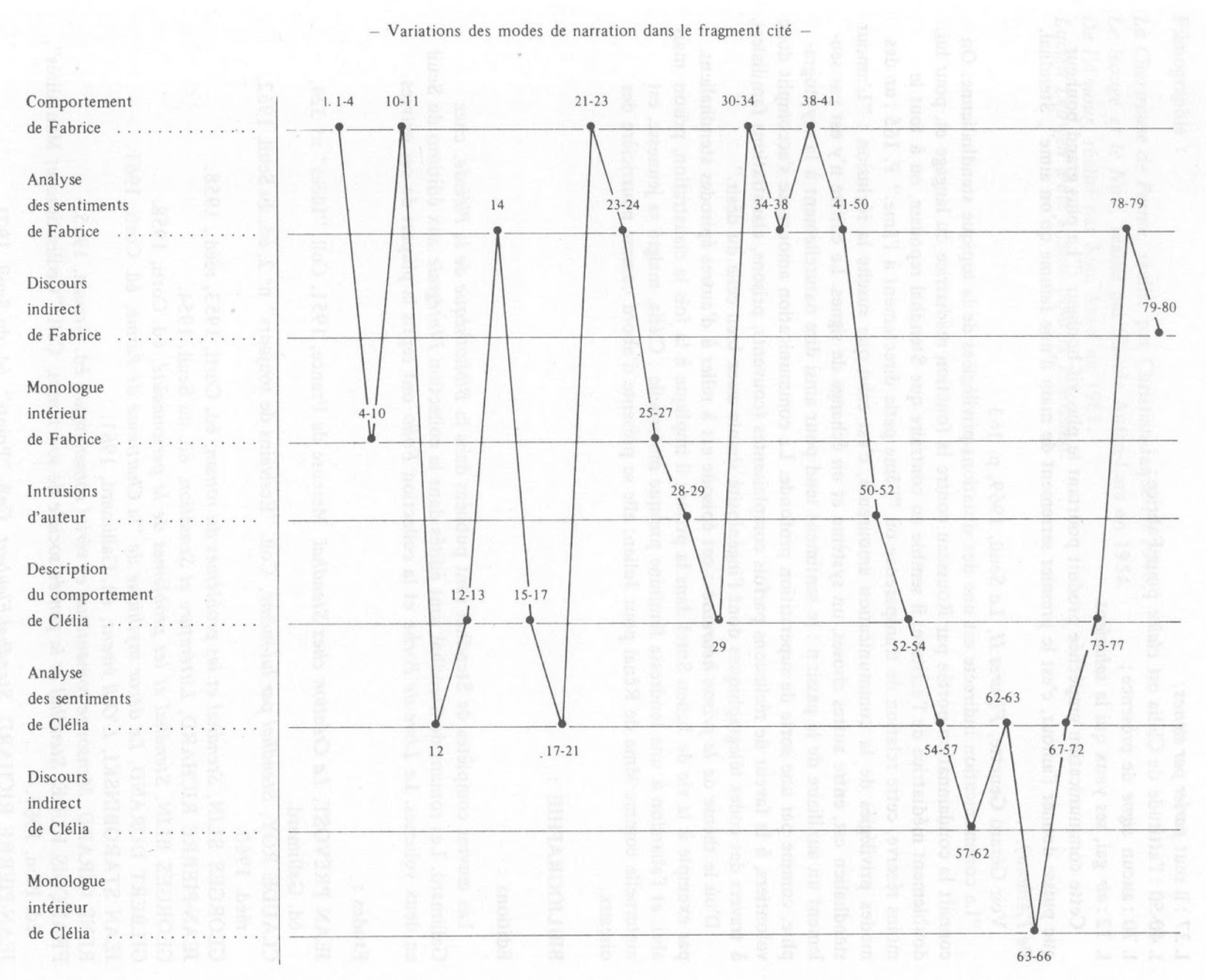
  Clélia vue par Fabrice : **l. 14-17, 32, 41-54, 67-77.**
  Fabrice vu par Clélia : **l. 70-72.**
- Les modes de la narration varient très souvent, parfois même à l'intérieur d'une phrase. D'où l'impression d'extrême souplesse de la narration (Ex : **l. 10-14** : "l'impudence de Fabrice fut récompensée" : commentaire général du narrateur sur les événements;

  "il vit Clélia" : analyse de la perception de Fabrice;
  "et par excès de bonheur" : analyse des sentiments de Fabrice;
  "comme elle ne croyait point être aperçue de lui" : analyse des sentiments de Clélia;
  "elle resta longtemps immobile . . . abat-jour" : comportement de Clélia;
  "il eut tout le temps de lire dans ses yeux" : à la fois description du comportement, des sentiments de Fabrice et des sentiments de Clélia perçus par Fabrice).
- Voir tableau ci-joint.

3. Bonheur des communications difficiles.

Fabrice et Clélia ne communiquent que par des signes et des regards; et pourtant la communication passe sans difficulté ni erreurs :

l. 14 : Fabrice *lit* dans les yeux de Clélia;
l. 15 : elle néglige *évidemment* ses oiseaux;
l. 32 : il lui *fit des signes* qu'elle *comprit évidemment;*


— Variations des modes de narration dans le fragment cité —
Comportement de Fabrice
Analyse des sentiments de Fabrice
Discours indirect de Fabrice
Monologue intérieur de Fabrice
Intrusions d'auteur
Description du comportement de Clélia
Analyse des sentiments de Clélia
Discours indirect de Clélia
Monologue intérieur de Clélia
l. 1-4
4-10
10-11
12
12-13
14
15-17
17-21
21-23
23-24
25-27
28-29
29
30-34
34-38
38-41
41-50
50-52
52-54
54-57
57-62
62-63
63-66
67-72
73-77
78-79
79-80

l. 37 : il veut *parler par signes ;*
l. 40-50 : l'attitude de Clélia est *claire* pour Fabrice ;
l. 70 : aucun *signe* de présence ;
l. 72 : *air* gai, ses yeux qui la *saluaient.*

Cette communication empêchée produit pourtant le plus vif bonheur ("Le plus grand bonheur que puisse donner l'amour, c'est le premier serrement de main d'une femme qu'on aime", Stendhal, *De l'Amour).*

Voir Gérard Genette, *Figures II,* Le Seuil, 1969, p. 163 :

"La communication indirecte est une des situations privilégiées de la topique stendhalienne. On connaît la condamnation portée par Rousseau contre la fonction médiatrice du langage et, pour lui, doublement médiatrice de l'écriture; il semble au contraire que Stendhal repousse, ou à tout le moins réserve, cette relation de transparence où "l'âme parle directement à l'âme." P. 165 : un des modes privilégiés de la communication amoureuse, c'est celui que suscite la réclusion : "L'amour stendhalien est, entre autres choses, un système et un échange de signes. Le chiffre n'y est pas seulement un auxiliaire de la passion : le sentiment tend pour ainsi dire naturellement à la cryptographie, comme par une sorte de superstition profonde. La communication amoureuse s'accomplit donc volontiers, à la faveur de réclusions parfois complaisantes (couvents, prisons, claustrations familiales), à travers des codes télégraphiques dont l'ingéniosité simule assez bien celle du désir."

D'où le thème de *la prison heureuse :* cet épisode est à relier à d'autres épisodes stendhaliens, par exemple à la vie de Julien Sorel dans la prison; il implique à la fois la claustration, prison mais abri, et l'abandon à une tendresse féminine presque maternelle : Clélia, malgré sa jeunesse, est maternelle comme Mme de Rênal pour Julien; elle se présente d'abord comme nourricière des oiseaux.

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Les œuvres complètes de Stendhal sont publiées dans la *Bibliothèque de la Pléiade,* chez Gallimard. Les romans de Stendhal sont édités dans la collection *l'Intégrale* aux éditions du Seuil en deux volumes. Le *Livre de Poche* et la collection *Folio* ont repris la plupart de ces œuvres.

Etudes :

JEAN PRÉVOST, *La Création chez Stendhal,* Mercure de France, 1951, Coll. "Idées" n° 324, éd. Gallimard.
CLAUDE ROY, *Stendhal par lui-même,* Coll. "Ecrivains de toujours" n° 2, éd. du Seuil, 1952, rééd. 1960.
GEORGES BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman,* éd. Corti, 1953, rééd., 1958.
JEAN-PIERRE RICHARD, *Littérature et Sensation,* éd. du Seuil, 1954.
GEORGES BLIN, *Stendhal et les problèmes de la personnalité,* éd. Corti, 1958.
GILBERT DURAND, *Le décor mythique de "la Chartreuse de Parme,* éd. Corti, 1961.
JEAN STAROBINSKI, *L'Oeil vivant,* éd. Gallimard, 1961.
RENÉ GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque,* éd. Grasset, 1965.
FRANÇOIS RUDE, *Stendhal et la pensée sociale de son temps,* Coll. "Civilisations et Mentalités", éd. Plon, 1967.
JEAN-PIERRE RICHARD, *Stendhal-Flaubert,* Coll. "Points", éd. du Seuil, 1971.
E. CHABRUN, *Stendhal, écrivain du XXe siècle,* éd. de la Table Ronde, 1973.
PIERRE REY, *La Chartreuse de Parme,* étude critique, coll. "Profil d'une œuvre", éd. Hatier, 1973.

Filmographie :

La Chartreuse de Parme, réalisé par Christian-Jaque en 1948.
Le Rouge et le Noir, réalisé par Claude Autan-Lara en 1954.
De l'Amour, réalisé par Jean Aurel en 1961.
Lucien Leuwen a été adapté pour la Télévision.

Steinbeck
DES SOURIS ET DES HOMMES

(Livre de l'élève, pp. 214 à 217)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Un roman du comportement.

- ***Définition du roman du comportement,*** par Cl.-E. Magny. *L'Age d'or du roman américain,* Le Seuil, 1949, p. 50 :

"C'est en Amérique qu'a fleuri l'école philosophique qu'on appelle *behaviourisme* : elle se définit par un parti pris de tenir pour seul réel, dans la vie psychologique d'un homme ou d'un animal, ce qu'en pourrait percevoir un observateur purement extérieur, représenté à la limite par l'objectif d'un appareil photographique; d'éliminer tout ce qui ne peut être connu que par le sujet lui-même, au moyen d'une analyse intérieure; bref, de réduire la réalité psychologique à une suite de comportements, dont les paroles ou les cris font d'ailleurs partie au même titre que les gestes ou les jeux de physionomie."

- ***Le décor naturel :*** il sert à la fois à évoquer la splendeur du Nouveau Monde, l'harmonie de la nature et de l'homme et à ponctuer la progression dramatique. Contrairement aux autres romanciers américains de l'entre-deux-guerres, Steinbeck situe ses personnages en Californie, dans la vallée de Salinas où il est né et qu'il décrit avec un lyrisme mesuré, presque panthéiste : "La crise économique (qui a, par exemple, si profondément modifié l'inspiration d'un Hemingway); ce n'est pas dans l'implacable univers minéral des grandes villes qu'il l'a subie et vécue, mais dans les tendres paysages de la "grande vallée", parmi la douceur du climat californien et la paix de ses vastes vergers. D'où cette note de sérénité qui n'est jamais absente de ses récits, quelle que soit la noirceur objective des événements qu'il raconte." (Cl.-E. Magny).

Dans cette harmonie naturelle, l'homme est le fauteur de trouble : le silence du soir cède peu à peu au bruit des voix et des pas qui s'approchent et apportent le danger, **l. 18-19, 25, 39-40, 59-60, 72-73.**

- ***Paroles vaines, gestes signifiants.***

Le dialogue n'apporte pas d'informations; il exprime soit les ordres de George à Lennie, soit le long récit dialogué dont George et Lennie se bercent et alimentent leurs rêves. Ce récit a la fonction d'une chanson, d'un fantasme. Sa seule valeur dramatique est de servir de toile de fond, en contraste, à la violence et à la cruauté des actions réelles.

En revanche, toute l'intensité dramatique réside dans les indications scéniques, qui expriment la force des sentiments : frémissement de la voix, tremblement de la main, geste retenu, direction des regards, tressaillement. "L'analyse intérieure ne permet guère de rendre adéquatement l'émotion violente, l'ivresse, le délire et, en général, tous les états où la conscience se trouve comme supprimée ou au moins réduite à la perception qu'a l'individu de ses propres comportements." (Cl.-E. Magny).

- *La temporalité.*

Le refus systématique du résumé donne l'impression de lenteur et de durée. C'est, selon Sartre, la tâche du vrai romancier : "Le vrai romancier se passionne pour tout ce qui résiste, pour une porte, parce qu'il faut l'ouvrir, pour une enveloppe, parce qu'il faut la décacheter. Les choses (. . .) sont des pièges-à-temps, elles peuplent le récit d'innombrables résistances, menues, têtues, que le héros doit briser les unes après les autres." *Situations, I,* Gallimard, 1947, p. 52.

Le vrai roman ne s'accommode pas de paroles résumées, mais il contient, comme dans la vie, des "conversations pâteuses" : "Il fait sombre, le héros lutte pour s'exprimer, ses paroles ne sont point des tableaux de son âme, mais des actes libres et maladroits, qui disent trop et trop peu; le lecteur s'impatiente, il cherche à voir clair par-delà ces déclarations touffues et bégayées. Cette résistance des mots, source de mille malentendus et de révélations involontaires, Dostoïewski, Conrad, Faulkner ont su l'utiliser pour faire du dialogue le moment romanesque où la durée a le plus d'épaisseur" (Sartre, *Situations, I,* p. 54).

Dans ce fragment, les temps morts sont indiqués (**l. 11, 28**); exprimées en phrases indépendantes, les indications scéniques, les notations des gestes et des attitudes, coupent le dialogue de longs moments de silence.

2. Une tragédie classique.

"Un nouvel humanisme"

Selon Cl.-E. Magny, la technique behaviouriste élargit le domaine de la littérature en décrivant des milieux sociaux dont le point commun consiste à manier maladroitement le langage : "Véritablement *classique* dans son esprit, classique comme le sont les films de Charlot qui font rire à Shangaï comme à Romorantin, il trouve une universalité plus complète que celle de notre littérature au XVIIe siècle, parce que cette fois elle embrasse véritablement toutes les races et toutes les classes – qu'elle est co-extensive à la planète. On peut voir en lui le principe d'un humanisme nouveau." (p. 55-56).

Ainsi le roman américain lui paraît-il bien plus "classique" que le roman français depuis le XVIIe siècle.

Un héros en deux personnages.

Selon Cl.-E. Magny, l'art de Steinbeck consiste à peindre des foules, des masses anonymes, où l'individu se perd : "Créateur de l'inoubliable Lennie (. . .). Steinbeck semble incapable de peindre des êtres humains dans leur individualité d'hommes; il ne les perçoit que dans leur animalité ou bien alors comme membres d'une masse où ils se fondent et cessent d'être eux-mêmes." (p. 180). Elle refuse même à George et à Lennie toute individualité. : *"Des souris et des hommes* nous fait faire un pas de plus vers la négation de l'individualité humaine, en nous offrant pour ainsi dire un héros en deux personnes, formé par le couple indissoluble de George et de Lennie, l'homme et le monstre, la conscience et l'animalité" (p. 182). Cette affirmation mériterait d'être nuancée : dans ce drame de l'euthanasie, George et Lennie assument des rôles complémentaires mais différents et même fortement contrastés. Lennie est exclusivement pathétique : vulnérable par son inconscience et sa sensibilité, il est capable de percevoir un reproche implicite : George est un personnage tragique, contraint d'assumer le meurtre de son compagnon en toute lucidité et responsabilité.

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Autres romans de Steinbeck accessibles aux lycéens en format de poche :

Tortilla Flat (1935), aventures en marge de la société, de clochards californiens; *En un Combat douteux,* (1936) sur les grèves des saisonniers californiens; *La Grande Vallée* (1938), recueil de nouvelles présentant un panorama assez complet de l'œuvre de Steinbeck; *Les Raisins de la Colère* (1939), exode vers la Californie de fermiers de l'Oklahoma pendant la grande crise économique de 1929; *A l'Est d'Eden* (1952).

Etudes :

Cl. EDMONDE MAGNY, *L'Age d'or du roman américain,* éd. du Seuil, 1949.
GEORGES-ALBERT ASTRE, *Steinbeck ou le rêve contesté,* éd. Casterman, 1963.
MARCUS CUNLIFFE, *La Littérature des Etats-Unis,* P.U.F., 1964.
JACQUES CABAU, *La prairie perdue, Histoire du roman américain,* éd. du Seuil, 1966.
Les Ecrivains américains, ouvrage collectif en fiches, 2 vol., éd. Casterman, 1971.
MARC SAPORTA, *Histoire du roman américain,* éd. Seghers, 1970.
PIERRE NAVILLE, *La psychologie du comportement,* coll. "Idées" n° 24, éd. Gallimard.

Filmographie :

John Ford a adapté en 1940 *Les Raisins de la Colère,* avec Henri Fonda. En 1955, Elia Kazan a lui réalisé une très belle adaptation d' *A l'Est d'Eden,* avec James Dean.

Des Souris et des hommes, déjà monté au théâtre vers 1955, l'est de nouveau en 1976 par Robert Hossein dans une mise en scène intimiste.

Dostoïevski
"QUI VIT APRES QUARANTE ANS . . . ?"

(Livre de l'élève, pp. 218 à 221)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Le monologue.

Le monologue chez Dostoïevski est très différent du monologue intérieur et plus proche du monologue dramatique. On l'a appelé "le monologue polyphonique" : il s'adresse en fait à un interlocuteur invisible, réel ou imaginaire, en un discours peut-être peu rationnel, guidé par la logique affective, mais cohérent. Le monologue intérieur obéit, comme on le verra plus loin, à de tout autres objectifs.

Textes comprenant des monologues et d'accès facile pour des lycéens : Gogol, *Le Journal d'un fou ;* Dostoïevski, *Le Songe d'un homme ridicule ;* Kafka, *Le Terrier*, Camus, *La Chute.*

2. Circonstances de rédaction du *Sous-Sol.*

Dostoïevski publie ce récit à 34 ans, cinq ans après son retour à Saint-Petersbourg (à 18 ans, il a perdu son père assassiné par des serfs; à 19 ans, il a été condamné à mort pour complot contre le régime, mais sa peine a été commuée en une peine de travaux forcés de quatre ans, puis en relégation). Il s'est marié, mais sa femme est malade et moribonde pendant qu'il rédige *Le Sous-Sol,* texte provocateur, qui cherche à offenser et à susciter l'offense en retour.

Explication du titre : "Qu'est-ce donc que cet *Ecrit dans le sous-sol ?* La traduction courante *Ecrit dans un souterrain* propose un mot qui serait en russe *podzméléyé.* Mais le terme qu'une vision fulgurante a imposé à l'écrivain est dense de plus complexes implications : c'est le mot *podpolyé.* Ce terme signifiant *sous-sol,* désigne aussi la *clandestinité* au sens d'une interdiction politique ; l'homme du sous-sol est un *résistant* au conformisme, ce dernier fût-il un conformisme d'opposition sociale contre quoi il s'élève. Mais une dimension de plus s'ouvre au fond du mot *podpolyé :* car l'homme du *sous-sol* est un homme *interdit,* un homme *caché*" (Dominique Arban, *Dostoïevski par lui-même,* Le Seuil, 1962, p. 121). Primitivement, le récit devait s'intituler *Confession.*

3. Structures.

Malgré sa forme de monologue, le texte est en réalité un dialogue des plus vifs :

- dialogue du narrateur avec lui-même et son propre récit, dialogue destructeur et subversif qui atténue ou corrige la pensée, qui ne satisfait jamais celui qui le tient : il rectifie ce qu'il vient de dire (**l. 11** et **14, 20** et **40**). Il se désavoue (**l. 48**). Il change de ton brutalement, passe de la plainte à l'agression, de la honte à l'orgueil, comme si un autre parlait tout à coup par sa bouche (**l. 1** : "Ainsi commence la confession. Significatifs sont les points de suspension et le brusque changement de ton qui leur fait suite. Le héros a commencé par le ton un peu plaintif du "je suis un homme malade", mais immédiatement ce ton l'a mis en colère : comme s'il se plaignait et avait besoin de

compassion, comme s'il cherchait cette compassion et avait besoin d'un autre ! Ici se produit un brusque tournant dans le dialogue, une rupture typique d'accent caractéristique de tout le style (du texte) : il semble que le héros veuille dire : vous vous êtes peut-être imaginé d'après le premier mot que je cherchais votre compassion, eh bien ! apprenez-le : je suis un homme méchant. Je ne suis pas un homme attirant" (Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski,* L'Age d'homme, 1970, p. 267; p. 59, 74, 82 . . .).

- Dialogue agressif à l'égard des interlocuteurs fictifs, des lecteurs. Marques de dialogue : assertions, verbes à la 2ème personne, interrogations.

Le dialogue est agressif jusqu'à la provocation : il présuppose que le lecteur est inintelligent, mal intentionné; il insulte ceux qui ont droit au respect. Mais l'agression est vite intériorisée : la principale victime du narrateur, c'est lui-même. Il provoque pour se faire punir, il cherche à s'avilir et à se détruire (**l. 5, 9, 14, 16, 25, 63, 82**).

Le dialogue prend même une forme pathologique : il présente une alternance très rapide entre la honte dépressive et l'agression maniaque.

4. Sens et effets.

Le ton du texte est ambigu, à la fois tragique et comique. Comique parce qu'il se contredit à un rythme accéléré (l'accélération du rythme, assimilant l'être humain à une mécanique, suscite le comique, si l'on admet la définition de Bergson : le comique vient du "mécanique plaqué sur du vivant"). Mais le texte est aussi pathétique : le narrateur exprime souffrance et échec et touche à une forme de pathologie mentale.

La fin du texte semble introduire une confusion dans les genres littéraires : on s'attendait à un récit écrit; on s'aperçoit que le monologue doit être prononcé, puisque le narrateur est "à bout de souffle". Il est donc censé jouer son monologue et se démener comme un bouffon, un clown de cirque.

Mélange des tons, pathétique et comique, mélange des genres, romanesque et dramatique, caractérisent ce que Bakhtine appelle la littérature "carnavalesque", pénétrée de tout ce qui caractérise la fête du carnaval : ce spectacle syncrétique renverse le cours ordinaire de la vie, abolit toute distance entre les hommes et instaure le dialogue, introduit dissonances et sacrilèges, couronne et découronne des rois d'un jour, donne le sentiment de la mort et du renouveau (Voir Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski,* p. 143 et suivantes).

DOCUMENTS :

Analyse du *Sous-Sol* par Bakhtine :

"La parole de l' "homme du sous-sol" est entièrement parole adressée. Pour lui, parler signifie s'adresser à quelqu'un; parler de soi signifie adresser sa parole à soi-même, parler de l'autre signifie s'adresser à l'autre, parler du monde – s'adresser au monde. Mais, parlant avec lui-même, avec l'autre, avec le monde, il s'adresse en même temps à un tiers : il lorgne sur l'auditeur, le témoin, le juge" (p. 277).

"Moi, je suis seul, et eux, ils sont tous", – pensait de lui dans sa jeunesse l' "homme du sous-sol". Mais c'est ainsi qu'en fait il continue de penser dans sa vie ultérieure. Le monde se divise pour lui en deux camps : dans l'un, "moi", dans l'autre, – "eux", c'est-à-dire tous les "autres" sans exception, quels qu'ils soient. Pour lui, chaque homme existe avant tout comme "autre". Et cette définition de l'homme conditionne aussi directement tous les rapports avec lui. Il ramène tous les hommes à un

seul dénominateur – "l'autre". Ses camarades d'écoles, ses collègues de bureau, son serviteur Apollon, la femme qui l'aime et même le créateur de l'ordre universel contre lequel il polémique, il les range dans cette catégorie et à leur égard réagit avant comme à l'égard de gens pour lui "autres" (p. 296).

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Les œuvres de Dostoïevski sont publiées dans la *Bibliothèque de la Pléiade,* chez Gallimard. *Le Livre de Poche, Folio* et les *Classiques Garnier* ont également édité la plupart des romans de cet auteur.

Etudes :

N. BERDIAEFF, *L'esprit de Dostoïevski,* 1945, éd. Stock, 1974.
ANDRÉ GIDE, *Dostoïevski,* éd. Plon, 1948, Coll. "Idées", Gallimard, 1964.
DOMINIQUE ARBAN, *Dostoïevski par lui-même,* Coll. "Ecrivains de Toujours" n° 57, éd. du Seuil
JACQUES MADAULE, *Dostoïevski,* éd. Universitaire, 1962.
MARCELLE EHRHARD, *La Littérature russe,* Coll. "Que sais-je ? " n° 290, P.U.F.
C. MOTCHOULSKI, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre,* éd. Payot, 1962.
R. GIRARD, *Dostoïevski, du double à l'unité,* éd. Plon, 1963.
ETTORE LO GATTO, *Histoire de la littérature russe,* éd. Desclée de Brouwer, 1965.
MIKHAIL BAKHTINE, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski,* L'Age d'homme, 1970.
"Dostoïevski" in revue *Europe,* 1971.
"Dostoïevski" in *Cahiers de l'Herne,* 1972.

Points d'Histoire :

PIERRE PASCAL, *Histoire de la Russie,* Coll. "Que sais-je ? " n° 248, P.U.F.
HENRI TROYAT, *La vie quotidienne en Russie au temps du dernier Tsar,* Coll. "Vie quotidienne", éd. Hachette, 1959.
R. HINGLEY, *Les Ecrivains russes et la société* (1825-1904), éd. Hachette, 1966.
FRANCO VENTURI, *Les Intellectuels, le peuple et la révolution,* Bibliothèque des histoires, éd. Gallimard, 1972.
RENÉ GIRAUD et MARC FERRO, *De la Russie à l'U.R.S.S.,* Coll. "N", éd. F. Nathan, 1974.

Filmographie :

De nombreux romans de Dostoïevski ont été adaptés pour le cinéma.

GEORGES LAMPIN, *L'Idiot,* 1946, avec Gérard Philipe (autres versions : russe, allemande, américaine et japonaise).
CLAUDE AUTAN-LARA, *Le Joueur,* 1958, avec Gérard Philipe.
GEORGES LAMPIN, *Crime et Châtiment,* 1956, avec Jean Gabin.
RICHARD BROOKS, *Les Frères Karamazov,* 1958, avec Yul Brynner.

Le théâtre également a adapté et monté très souvent des romans de Dostoïevski. En 1975, Robert Hossein a monté *Crime et Châtiment* (adaptation de Gaston Baty) dans une mise en scène très vivante où l'accent est mis particulièrement sur les scènes de la vie russe aux dépens peut-être d'une étude en profondeur des personnages.

Joyce

"... OUI JE VEUX BIEN OUI"

(Livre de l'élève, pp. 222 à 225)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Le monologue intérieur.

- ***Historique.*** L'expression apparaît en français après 1920, quand Valery Larbaud fait connaître en France les fragments d' *Ulysse* qu'il a lus. Les expressions anglaises qui désignent ce procédé d'écriture romanesque semblent plus justes : "stream of thought" : courant de pensée; "stream of consciousness" : courant de conscience; "thought train" : enchaînement de la pensée. Ce procédé correspond à la notion philosophique d'élan vital développée par Bergson dans *l'Evolution créatrice.*

Quelques exemples de romans comportant des monologues intérieurs et accessibles à des lycéens : Faulkner *Le Bruit et la fureur, Tandis que j'agonise;* Becket : *Molloy.*

- ***Définition :*** "Le monologue intérieur, comme tout monologue, est un discours du personnage mis en scène et a pour objet de nous introduire dans la vie intérieure de ce personnage sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires et, comme tout monologue, est un discours sans auditeur et un discours non prononcé (. . .) Il est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant" (Edouard Dujardin. *Le Monologue intérieur,* Messein, 1931). Il implique la notion de discontinuité des *états* de conscience, dans la continuité du *courant* de conscience; la notion de niveaux de conscience et de mémoire ; la mise en cause de l'unité de l'individu. Il est proche de l'écriture automatique : "Même décousu, même absence de continuité logique, même flot d'images étranges, aussi distraites que possible de la volonté de signifier, même entreprise de charrier pêle-mêle souvenirs, désirs, rêveries, visions" (Michel Raimond, *La Crise du roman,* Corti, 1966, p. 268).

Etudiant James Joyce, Hélène Cixous définit ainsi le monologue intérieur dans *L'Exil de James Joyce,* Grasset, 1968 : "Le flux de conscience est constitué d'éléments disparates : souvenirs, citations, jugements, autocritique, décisions, rêves qui remontent à la surface, parfois dialogue avec soi-même, apostrophes, satire : il y a ainsi toute une rhétorique entièrement originale où le monde et les autres ont leur place mais dans un ordre inverse de l'ordre imposé par un auteur omniscient : le macrocosme est la conscience du sujet et tous les objets extérieurs à cette conscience y sont intégrés en images ou en mots suivant des lois qui ne sont pas données au lecteur, du moins pas au commencement." (p. 791).

2. Critiques du monologue intérieur.

- Michel Butor, *Essais sur le roman,* "Idées", 1964, p. 78 :
"Dans le monologue intérieur habituel, le problème de l'écriture est purement et simplement mis

entre parenthèses, oblitéré. Comment se fait-il que ce langage ait pu arriver jusqu'à l'écriture, à quel moment l'écriture a-t-elle pu le récupérer ? Ce sont là questions qu'on laisse soigneusement dans l'ombre." p. 79 :"On suppose chez le personnage narrateur un langage articulé là où d'habitude il n'y en a pas. Il est tout différent de voir une chaise et de prononcer soi-même le mot "chaise" et la prononciation de ce mot n'implique pas du tout nécessairement l'apparition grammaticale de la première personne; la vision articulée, si j'ose dire, la vision reprise et informée par le mot, peut en rester au niveau "Il y a une chaise" sans atteindre le "Je vois une chaise."

La critique de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* "Idées", 1948, allait déjà dans ce sens : "Ce n'est pas sans quelque truquage qu'on peut réduire le fleuve de la conscience à une succession de mots, même déformés (. . .) En littérature, où l'on use de signes, il ne faut user *que* de signes; et si la *réalité* que l'on veut signifier est *un mot,* il faut la livrer au lecteur par d'autres mots."

3. Structures du texte.

Le monologue est présenté comme antérieur à toute organisation logique. La pensée progresse par associations d'idées : **l. 19-20** : on passe du projet d'acheter des fleurs à l'affirmation du goût pour les fleurs; **l. 38-39** : on passe de l'affirmation d'un lieu commun au souvenir d'un autre lieu commun, les mots de *fleurs* et de *soleil* servent à enclencher un passage dans un autre.

Le monologue intérieur est antérieur au langage articulé. D'où les signes rhétoriques de désarticulation du langage : absence de ponctuation, phrases inachevées, coq-à-l'âne ("porterai-je une rose blanche ou ces madeleines de chez Lipton"), phrases qui se poursuivent en alternance (**l. 15-16**), coordination d'images (dans la dernière partie).

- Malgré l'absence de liaisons logiques, l'ensemble est organisé comme un morceau de musique ou un poème, par reprise et développement de thèmes, au sens musical du terme. Un exemple : la fleur. Le thème est développé sur le mode pragmatique : la fleur à porter (**l.14, 80**), à acheter; sur le mode cosmique : la fleur est symbole de l'harmonie naturelle; sur le mode rhétorique et parodique : **l. 46,** le lieu commun de la femme-fleur; sur le mode du souvenir (**l. 39, 77**). On pourrait étudier de la même façon les éléments, la mer, le soleil.

Le thème de la nature est développé différemment dans la 2ème et la 3ème partie : dans la 2ème, c'est un lieu commun de la pensée théologique, qui consiste en une simple énumération des éléments naturels; dans la 3ème, ce sont des descriptions concrètes, lyriques et pittoresques, exprimant la fraîcheur de souvenirs vécus. D'où l'opposition entre le didactisme de la 2ème partie et le lyrisme de la 3ème.

4. Sens et effets.

Le texte est à la fois lyrique et parodique.

La superposition de différents niveaux de conscience permet des contradictions humoristiques entre les préoccupations ménagères de Molly et ses considérations métaphysiques, entre son lyrisme et ses ruses, son mépris pour son mari et son exaltation.

Molly est une image parodique de Pénélope : fidèle, comme Pénélope, puisque le livre s'achève sur le souvenir de la demande en mariage, mais infidèle puisqu'elle attend pour le lendemain la visite de son jeune amant.

Le monologue intérieur convient à l'expression de "l'âme féminine" telle que la présente la tradition : peu logique, instable, frivole, futile, sensuelle, dépourvue de sens moral, de sens critique, acceptant toutes les idées reçues, lascive et hypocrite, séductrice.

DOCUMENTS :

Hélène Cixous, *L'Exil de James Joyce,* Grasset, 1968 : "Molly Bloom est l'exemple comique de la femme captatrice. Ce sont les femmes qui séduisent et qui épousent les hommes tout en leur laissant l'illusion de la conquête. Le oui de Molly qui termine *Ulysse* n'est pas le consentement du mariage romantique, c'est le oui d'une volonté de puissance dissimulée" (p. 112).

"Le schéma de la tentation est éternel : la femme leurre l'homme, le sustente d'une pomme, d'un gâteau au cumin ou d'un punch brûlant, puis elle le persuade qu'il est celui qui a la parole première, elle-même n'utilisant que le langage des fleurs et des regards; la femme et la nature sont associées par un dangereux stratagème dans l'idée du mariage; la femme dissimule le piège sous les fleurs et l'homme se prend à l'apparente innocence naturelle, sans voir que Dieu et sa cage sont dissimulés sous les rhododendrons. Molly fait découvrir à Bloom qu'il la désire (comme Polly a séduit celui qui croyait être son séducteur). Elle choisit d'être choisie." (p. 113).

James Joyce : *Lettre à Bugden* : "Le chapitre commence et finit avec le mot femelle Oui. Il tourne comme l'énorme globe terrestre, lent, sûr, régulier, pivote et pivote. Ses quatre points cardinaux étant les seins, le ciel, le ventre et le (con), représentés par les mots "parce que, derrière . . . femme, oui . . ." Il me semble que c'est la femme type parfaitement équilibrée, pleine amorale fertile indigne de confiance aguicheuse habile limitée prudente indifférente .

Je suis la chair qui dit toujours "oui".

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Les œuvres de James Joyce sont publiées aux éditions Gallimard et dans la collection *Folio* chez le même éditeur.

Etudes :

JEAN PARIS, *Joyce par lui-mmêe,* Coll. "Ecrivains de toujours" n° 39, éd. du Seuil.
HÉLENE CIXOUS, *L'exil de James Joyce,* éd. Grasset, 1968.
JOHN GROSS, *James Joyce,* Coll. "Maîtres modernes", éd. Seghers, 1971.
J. AUBERT, *Introduction à l'esthétique de James Joyce,* éd. Didier, 1973.

Sarraute
DIALOGUE INTÉRIEUR

(Livre de l'élève, pp. 226 à 229)

Le texte, parce qu'il n'arrête pas le sens et la vérité des personnages, prête à de nombreuses discussions et incite le lecteur à l'interprétation psychologique.

ÉTUDE DU TEXTE :

l. 1-22. La conversation n'est pas reproduite intégralement : seules sont signifiantes les paroles de Berthe : témoignant de sa joie, elles suscitent le remords chez son frère. Les répliques de Pierre, imposées par la banalité de la conversation, sont faciles à restituer.

La description de Berthe est subjective et ne révèle que les impressions de Pierre, qui s'identifie à un assassin éventuel : sa demande est, sur le mode symbolique, un petit assassinat : il veut la déposséder de son appartement qui fait toute sa vie.

l. 22-28. Sous les paroles effectivement prononcées, et dans le temps d'un silence, un véritable délire d'interprétation se développe : Pierre imagine ce que Berthe croit qu'il croit sur elle. Ce jeu de reflets et ces projections en chaîne détruisent l'identité du sujet des sentiments et l'authenticité du sentiment. Voir Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon,* Gallimard, 1956, p. 122 : "A tout moment quelque chose affleure, s'étale, disparaît et revient, quelque chose est là qui menace à chaque instant de tout faire éclater. Le lecteur, sans cesse tendu, aux aguets, comme s'il était à la place de celui à qui les paroles s'adressent, mobilise tous ses instincts de défense, tous ses dons d'intuition, sa mémoire, ses facultés de jugement et de raisonnement : un danger se dissimule dans ces phrases douceâtres, des impulsions meurtrières s'insinuent dans l'inquiétude affectueuse, une expression de tendresse distille tout à coup un subtil venin."

l. 38-51. La conversation effective est doublée d'une "sous-conversation" : dialogue non formulé dont la conversation n'est que le résidu émoussé et banalisé. Comparer, pour le prouver, la richesse du vocabulaire, **l. 25-41**, à sa pauvreté dans le dialogue, **l. 41-45.**

Le changement dans le monologue intérieur de Pierre intervient au moment où apparaissent, en tiers, dans le couple du frère et de la sœur, des éléments étrangers : les enfants. Mais beaucoup d'autres interprétations sont possibles et peuvent prêter à discussions.

l. 52-86. A commenter à l'aide de ces lignes de Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon,* p. 122 : "Les dictons, les citations, les métaphores, les expressions toutes faites ou pompeuses ou pédantes, les platitudes, les vulgarités, les maniérismes, les coq-à-l'âne qui parsèment habilement ces dialogues ne sont pas, comme dans les romans ordinaires, des signes distinctifs que l'auteur épingle sur les caractères des personnages pour les rendre mieux reconnaissables, plus familiers et plus "vivants" : ils sont ici, on le sent, ce qu'ils sont dans la réalité : la résultante de mouvements montés des profondeurs, nombreux, emmêlés, que celui qui les perçoit au dehors embrasse en un éclair et qu'il n'a ni le temps ni le moyen de séparer et de nommer."

- Les va-et-vient entre conversation et sous-conversation permettent ici de montrer ce qui échappe au personnage lui-même : sa mauvaise foi, son aveuglement, ses contradictions.

DOCUMENTS :

- Extraits de *L'Ere du soupçon :*
- Une notion périmée : le personnage du roman "traditionnel" : "Il était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux : rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez. Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom."
- **Nouvelle définition du personnage de roman, à propos des personnages de Dostoïevski** : "Ses personnages tendent déjà à devenir ce que les personnages seront de plus en plus, non point tant des "types" humains en chair et en os, comme ceux que nous croyons apercevoir autour de nous et dont le dénombrement infini semblait être le but essentiel du romancier, que de simples supports, des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes."
- Les insuffisances du monologue intérieur, p. 96 : "(Le lecteur) n'a pas été long à apercevoir ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un téléscripteur le flot ininterrompu des mots."
- **Entre la conversation et la sous-conversation,** p. 121 : "Ces longues phrases guindées (. . .) se situent non dans un lieu imaginaire, mais dans un lieu qui existe dans la réalité : quelque part sur cette limite fluctuante qui sépare la conversation de la sous-conversation. Les mouvements intérieurs dont le dialogue n'est que l'aboutissement et pour ainsi dire l'extrême pointe, d'ordinaire prudemment mouchetée pour affleurer au-dehors, cherchent ici à se déployer dans le dialogue même."
- Analyse, par Sartre, de la nouveauté des romans de Nathalie Sarraute (Préface à *Portrait d'un inconnu;* Gallimard, 1956, et 10/18).
- **Définition de l'anti-roman :**

"Les anti-romans conservent l'apparence et les contours du roman; ce sont des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir : il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman d'un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire" (p. 7).

- **Sur la mauvaise foi du romancier et le lieu commun :**

"C'est la mauvaise foi du romancier – cette mauvaise foi *nécessaire* – qui fait horreur à Nathalie Sarraute. Est-il "avec" ses personnages, "derrière" eux ou dehors ? Et quand il est derrière eux, ne veut-il pas nous faire croire qu'il reste dedans ou dehors ? (. . .) Elle ne veut prendre ses personnages ni par le dedans ni par le dehors, parce que nous sommes, pour nous mêmes et pour les autres, tout entier dehors et dedans à la fois. Le dehors, c'est un terrain neutre, c'est ce *dedans* de nous-

mêmes que nous voulons être pour les autres et que les autres nous encouragent à être pour nous. C'est le règne du *lieu commun.*"

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Sur les problèmes de l'écriture : *Portrait d'un inconnu* (Roman), aux éditions Gallimard; *L'Ere du Soupçon* (Essai), aux éditions Gallimard.

Etudes :

M. TISON BRAUN, *Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité,* éd. Gallimard, 1971.
J.-P. SARTRE, Préface à *Portrait d'un inconnu.*

"PREMIER RÉCIT DE LA CRÉATION"

(Livre de l'élève, pp. 239 à 241)

La matière est trop riche pour faire l'objet d'une présentation "modèle". Le texte est proposé pour dépasser, en l'expliquant, l'interdit religieux et laïc qui excluait de l'enseignement littéraire l'une des deux sources de notre tradition écrite (la seconde étant l'Antiquité gréco-romaine) : la littérature religieuse faisait l'objet d'une étude distincte (tant dans sa forme que dans son esprit) aussi bien dans les établissements laïcs que confessionnels. On peut le montrer en comparant les champs sémantiques des mots Bible, Testament, Ecriture, Lettres *(et* Belles Lettres), Humanités. *Ce dépassement, qui nous paraît aujourd'hui largement acceptable, est lié à la mondialisation de la culture contemporaine (d'où la variété des textes proposés dans la section des mythes religieux). La péjoration du mot "mythe" (parallèle à celle de* légende, fable, roman, histoire) *reflète l'idéologie judéo-chrétienne et surtout positiviste. Les sujets d'exposé et de débat permettront de poursuivre la réflexion sans tomber dans de trop grandes généralités.*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Le sens des mots et l'ordre des jours.

Les questions posées sur le texte en font apparaître la complexité. Les exégètes s'accordent à reconnaître au moins deux couches historiques dans ce récit : 1) le conflit primitif entre Yahweh et le monstre de la mer, Rahab *(Psaume 89, 9-13)*; la victoire de Yahweh permettant la création du monde, triomphe de l'ordre. 2) l'orientation sotériologique (salvatrice) de la création qui culmine dans l'homme, destinataire de l'œuvre, image de Dieu. Ainsi est fondée, dès l'origine, *l'alliance* entre Dieu et l'homme et annoncée *l'élection* du peuple juif.

Le glissement de sens des mots "ciel" et "terre" **(Q. 1)** ne trahit pas nécessairement un défaut d'harmonisation entre les deux conceptions, car il faut bien désigner l'informe, l'indicible (antérieur à la parole même de Dieu) par des mots postérieurs à la confusion originelle.

Plus révélateur de la double structure du texte est l'ordre des troisième et quatrième jours **(Q. 2)**. En effet, le quatrième jour marque le point central de la cosmogonie archaïque, triomphe de la lumière sur les ténèbres alors que le septième jour, chômé et sanctifié par l'homme, célèbre la gloire de Dieu dans l'alliance. Le quatrième jour représente le milieu : de la semaine, 3 + 1 + 3 ; du chandelier à sept branches; du nombre mystique. Ce temps fort n'aurait pu être marqué par la création des végétaux, qui emplit le troisième jour. La suite ordonnée *végétaux, animaux, hommes,* se trouve donc interrompue. Mais cette rupture "logique"(un peu plus loin, **l. 25,** il n'y a pas encore de végétation sur la terre) est atténuée par la séparation entre terre et mers **(l. 15)** du deuxième jour, reprise aux troisième et cinquième jours (végétation - animaux aquatiques et aériens).

2. La notion de création.

La création est séparation, mise en ordre **(Q. 3)**. Dans le premier verset ("l'esprit de Dieu planait sur les eaux"), Dieu semble être cela même qui sépare le ciel de la terre (conception différente de

celle d'un dieu démiurge, familier à la pensée grecque et présent dans le second récit de la création (2^7, 2^{21-23}). Aux cinq emplois du verbe "séparer" (**l. 5, 9, 10, 25, 37**) et à son équivalent, l'amassement (**13-15**), il faut ajouter le jeu constant des oppositions entre ciel et terre, lumière et ténèbres etc., et la phrase six fois répétée : "Il y eut un soir et il y eut un matin" (**l. 7, 12, 22, 39-40, 56-57, 87**). La verdure et les bêtes produites par la terre (**19-20** et **59-60**) en émanent ou en procèdent à l'appel de Dieu, qui constate la bonté du résultat ("Dieu vit que la lumière était bonne" (**4-5**), "Dieu vit que cela était bon" (**l. 15-16, 22, 38-39, 52, 68**) et "Dieu vit tout ce qu'il avait fait : cela était très bon (**l. 86-87**). Dieu et sa création coïncident dans le même ordre, renforcé pour les végétaux et animaux par l'expression "selon leur (son) espèce" (**l. 20, 21, 50, 51, 64-65, 65-66, 67**) ainsi que par l'idée de domination (**l. 36, 71, 79** et la suite). Le mot *créer* est employé de manière caractéristique : d'une part au début et à la fin (**1** et **93**), une fois au quatrième jour (**l. 46**), mais trois fois pour l'homme au sixième jour (**l. 75-77**) : la création proprement dite s'applique à l'œuvre entière et à l'homme "image de Dieu".

3. La parole et la création.

L'importance de la parole (**Q. 4**) distingue le récit de la Genèse d'autres cosmogonies. On soulignera ce trait fondamental du judaïsme, religion du *davar,* de la parole de Dieu, que les prophètes rappellent incessamment au peuple juif. On pourra se référer au Psaume 29. Le début de *l'Evangile selon Saint Jean* répète l'identité de Dieu et de la Parole. La création n'est pas un travail sur la matière mais une séparation, une mise en ordre opérée par la parole. D'où le respect pour l'Ecriture, lieu saint où se manifeste la présence de Dieu dont toute représentation graphique est bannie par le judaïsme. On trouvera une interprétation philosophique de cette tradition dans *La voix et le phénomène* de Jacques Derrida (P.U.F., 1967).

4. Mythe ou histoire ?

Le premier récit de la création appartient au mythe (**Q. 5**) parce qu'il instaure un temps cyclique fondamental, celui de la semaine. Le mythe de la création dans un temps primordial fonde le rythme de la vie quotidienne (le nom des jours de la semaine dans les temps romains et germaniques montre le syncrétisme des religions romaine, germanique et chrétienne alors que les langues slaves ont abandonné les noms païens : les cinq premiers jours de la semaine sont des vocables ordinaux, le samedi est le Sabbat et le dimanche, la Résurrection).

L'enluminure de la page 240 (**Q. 6**) représente les cinq premiers jours de la création en cinq images et le sixième en trois images (dont les deux dernières (7) et (8) utilisent le deuxième récit de la création, celle d'Adam et Eve puis la tentation d'Eve par le serpent. Sont à relever parmi les détails : 1) le fond noir des ténèbres, la colombe de l'Esprit de Dieu, les inserts du climat et de la Vierge;

2) le ciel, le firmament et les eaux inférieures dans lesquelles semble annoncée la séparation suivante entre terre et mers;

3) la végétation terrestre;

4) le soleil et la lune;

5) les oiseaux et les poissons (y compris une sirène);

6) les animaux.

A noter l'isolement de Dieu dans les six premières images et sa proximité d'avec le couple humain dans la septième.

Les interprétations de la Genèse.

Dès le IIIe siècle avant Jésus-Christ, les interprétations de la Bible se sont multipliées. L'élaboration du *Talmud,* interprétation judaïque de la Loi Ecrite, couvre une période de huit siècles depuis le IIIe av. J/C jusqu'au Ve siècle de notre ère. Cette exégèse (Loi orale) des textes bibliques se compose de deux parties : *La Mishna* qui est une mise en ordre des nombreux articles de la Loi orale. L'une des plus célèbres Mishna est celle de Rabbi Akiba (IIe siècle ap. J/C).

La seconde partie : *La Gémara* de Rabbi Juda Hanassi qui est une suite de commentaires de la Mishna.

Au-delà de l'étude du contenu mythique de la Genèse, on peut faire un travail sur le contenu linguistique et symbolique des mots hébraïques. Dans le texte original de la Genèse (en hébreu), on trouve par ailleurs trois récits de la Création du Monde.

BIBLIOGRAPHIE :

Sur l'interprétation récente (catholique romaine) de ce chapitre de la Genèse, on consultera avec profit *Exégèse et herméneutique* par Roland Barthes, P. Beauchamp et autres (Seuil, 1971, p. 55 à 98) (**Débat**). Sur le passage du fixisme au transformisme, on pourra se reporter, entre autres, à *Les Mots et les Choses* de Michel Foucault (Gallimard, 1966, p. 158-176, 238-245, 275-292) et, plus largement, à *La Logique du vivant* de François Jacob (Gallimard, 1970, p. 146-195) (Exposé).

Hésiode
TERRE, CIEL ET TITANS

(Livre de l'élève, pp. 243 à 245)

Ce début de la cosmogonie proprement dite n'a pas l'unité du premier récit de la création biblique : n'est posée ici que l'origine de la théogonie, du combat entre les dieux, qu'annonce précisément Ouranos à la fin de l'extrait. Zeus vaincra les Titans, dont Cronos qui châtra Ouranos, et s'imposera comme dieu suprême. Ainsi Zeus n'a créé ni le monde, ni d'ailleurs les hommes. La première création consiste en une suite d'engendrements divins qui, avec Cronos, deviennent monstrueux. Mais de Cronos est issu Zeus, qui punit son père et ses oncles de leurs méfaits.

La distinction entre dieu(x) et univers, qui dès le commencement fonde le récit biblique, s'instaure ici progressivement, car les premiers dieux sont nuit, lumière, terre, ciel, etc.; Zeus et les Olympiens n'établissent l'ordre, la sagesse et la justice, qu'après avoir triomphé des éléments désordonnés de la création.

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Les éléments dans la cosmogonie d'Hésiode.

La mer inféconde et l'Océan répondent aux habitudes de pêche côtière et de cabotage des Grecs. L'infécondité de la parthénogenèse repose sur des connaissances avicoles. **(Q. 1)**. La position de Terre et de Ciel **(l. 30 à 35)** est évidemment celle du coït; ce qui paraît notable, c'est que Ciel reste collé à Terre, empêchant ainsi le passage de la lumière. Pas d'espace donc entre Terre et Ciel. Malgré la difficulté d'interpréter exactement le retour de Ciel **(l. 50 et suivantes)**, on relève la répétition du grief des **lignes 32-33** à la **ligne 51** : "amenant la nuit." **(Q. 2)**

2. De la Genèse à la Cosmogonie d'Hésiode.

Les perspectives monothéistes et polythéistes opposent les textes de la Bible et d'Hésiode. Une analogie peut être faite entre les abîmes originels et la création par séparation, entre l'esprit de Dieu (planant entre les ténèbres et les eaux) et Amour (distinct d'Abîme et de Terre). La *Théogonie* énumère des engendrements sans amour (asexués) par la Terre seule et des engendrements amoureux (sexués). Le texte suggère qu'Aphrodite naît du seul sperme d'Ouranos. La Bible (Ancien et Nouveau Testaments) contient des généalogies humaines mais, bien sûr, aucune généalogie divine. La séparation prend un sens contraire : immatériel ici, organique là. **(Q. 3)**.

3. Une explication de la création.

La castration de Ciel étoilé venge la Terre de l'œuvre mauvaise de Ciel : "péché originel" des Titans, elle appellera sur le coupable la vengeance de Zeus, son propre fils **(Q. 4)**. Ainsi sont annulées les fautes du grand-père et du père. Mais pourquoi ? Remarquez que du sang d'Ouranos naissent les Erinyes, divinités vengeresses, et les Géants, puissances redoutables **(l. 58-60)**. Le crime a servi à

écarter le ciel de la terre. La rupture d'une union trop brutale a deux conséquences : elle établit le monde que nous connaissons (la voûte céleste se dresse loin au-dessus de nos têtes : mythe étiologique); elle instaure "le plaisir suave, la tendresse et la douceur" (l. 75-76), qui manquaient aux premiers embrassements des divinités. Le thème de l'opposition entre père et fils permet le progrès dans l'ordre du monde et des dieux. Sur le sens du meurtre primordial, voir Mircéa Eliade, *Aspects du mythe* (Coll. "Idées" p. 135-37).

4. Le Polythéisme grec.

Pour la présentation du polythéisme grec, on peut proposer le schéma suivant : 1) Olympiens et héros; 2) religion agraire, religion familiale et religion de la cité (consultez, outre les Encyclopédies, *L'Histoire générale des religions*, Quillet, t. 2, *L'Histoire des religions*, Pléiade, t. 1 (Exposé).
La naissance de Vénus s'appelle aussi Vénus anadyomène; aux peintres indiqués dans le manuel, ajoutons Raphaël, (musée du Vatican), Ingres.

BIBLIOGRAPHIE :

Etudes :

PIERRE GRIMAL, *Hésiode*, éd. Klincksieck, 1962.
PIERRE GRIMAL, *La mythologie grecque*, Coll. "Que sais-je ?" n° 582, P.U.F.
JEAN-PIERRE VERNANT, *Les origines de la pensée grecque*, Coll. "Sup", P.U.F., 1962, nouv. éd. 1969.
JEAN-PIERRE VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, éd. Maspero, 1969.

TENTATION DE JÉSUS

(Livre de l'élève, pp. 246 à 248)

La Tentation de Jésus peut être considérée comme un récit sans présumer de son historicité. L'épisode doit être replacé dans son contexte, entre le baptême et le début de la prédication. La puissance charismatique obtenue par le baptême permet en effet à Jésus de résister aux assauts du diable, et cette résistance victorieuse, à son tour, lui donne la marque de sa mission (équivalent de la qualification héroïque).

Le récit est chargé d'allusions scripturales puisqu'il doit montrer en Jésus le nouveau Moïse. La retraite dure quarante jours, comme celle de Moïse dans le désert (Deutéronome 9^{9}), *les deux retraites figurant les quarante années de marche dans le désert avant l'entrée du peuple juif en Terre Promise. Plus généralement, les quatre Evangiles contiennent, jusqu'à la prédication du Christ, de très nombreux renvois à l'Ancien Testament, puisqu'ils s'inscrivent dans l'aboutissement et le couronnement de la tradition judaïque.*

Le texte se lit dans son double contexte testamentaire. Mais le récit est construit selon une formule narrative particulière qui doit également retenir l'attention : dans la joute dialoguée qui les oppose, Jésus vainc le diable par sa connaissance des Ecritures. Le diable est le personnage du trompeur trompé et le combat est proche des combats par énigme, fréquents dans la littérature orale.

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Les tentations et leurs différences.

Les trois tentations sont celles de la faim, de la puissance et de la gloire (**Q. 1**). On comprend que les deuxième et troisième tentations puissent être interverties (**Q. 2**). La première, par son évidente matérialité, vient la première. Mais les deux autres sont assez voisines, puisqu'elles s'adressent à l'orgueil. Toutes trois visent le "Fils de Dieu". Dans *Matthieu,* les deux premières exigent une démonstration de cette qualité par l'intervention divine ; devant le refus de Jésus de tenter Dieu, c'est-à-dire de permettre à son pouvoir d'éclater, le diable offre, logiquement, son propre pouvoir sur le monde. Dans *Luc*, la gradation va du "haut" du monde au faîte du Temple, c'est-à-dire de la nature au sacré. Plus loin, Luc écrit : "Mais Satan entra dans Judas, surnommé Iscariot, qui était du nombre des douze apôtres" (22^{3}), "Le Seigneur dit aussi : Simon ! Simon ! voici, Satan a demandé à vous cribler comme on crible le blé" (22^{31}) et "j'étais tous les jours dans le temple avec vous et vous n'avez point mis les mains sur moi. Mais c'est ici votre heure et la puissance des ténèbres" (paroles du Christ à ceux qui vont l'arrêter, 22^{53}).

2. L'usage de l'Ecriture et les thèmes théologiques.

Le texte fait un double usage de l'Ecriture (**Q. 3**) dans une perspective théologique chrétienne et dans l'usage même de citations bibliques par les antagonistes. Satan ne fait qu'une citation, quasi littérale mais hors contexte, transformant ce qui est une grâce de Dieu envers les justes en une

exigence d'aide (que Jésus récusera de nouveau lors de la crucifixion). La dépendance théologique du texte à l'égard de l'Ancien Testament est plus importante. Moïse, dans ses quarante jours de retraite, avait reçu les Tables de la Loi : ce qui le consacrait comme chef et législateur. Le Christ affronte et vainc l'esprit du mal : il prouve déjà l'excellence de sa doctrine (qu'il confirmera en face des docteurs de la loi) et sa qualité de rédempteur.

Les thèmes théologiques sont ceux de la grâce et de la rédemption (Q. 4). L'esprit du mal est vaincu grâce à l'Esprit saint, les royaumes terrestres sont répudiés au profit du royaume céleste : tel est le message fondamental du Christ qui oppose au messianisme temporel la Jérusalem céleste (ce que renforce l'ordre des tentations chez *Luc).*

3. Recherches et Essais.

L'Etude parallèle proposée avec le *Deutéronome* permettra de préciser le sens du messianisme chrétien. On pourra recourir au fragment cité plus loin de Bossuet (**p. 287-289**), qui insiste de manière littérale (selon la tradition de son époque) sur la contradiction entre la Jérusalem terrestre et la Jérusalem céleste. Des versets utiles se trouvent dans *Jean* 6^{14-15} et 18^{33-37} Le tome II de la *Synopse des Quatre Evangiles en français* apporte, aux pages 84 à 89, un commentaire précis du point de vue catholique romain.

La recherche iconographique proposée (Exposé) devrait déboucher sur une enquête dans les musées ou les églises. Le sujet précis importe d'ailleurs assez peu et on le modifiera selon le patrimoine local ou régional. De l'érudition à la sémiologie, les approches pourront aussi bien varier . . . .

Le sujet "désir et tentation" (Essai) se prête plus encore à l'interprétation personnelle. Suggérons seulement la possibilité de faire envisager par différents élèves une perspective théologique, philosophique, psychanalytique, psychologique, etc.

BIBLIOGRAPHIE :

Etudes :

W. TRILLING, *L'Évangile selon Matthieu,* éd. Desclée de Brouwer.
A. STRÖGER, *L'Evangile de Luc,* éd. Desclée de Brouwer.
R. SCHNACKENBURG, *L'Évangile selon Marc,* éd. Desclée de Brouwer.

Points d'Histoire :

CH. GUIGNEBERT, *Jésus,* Coll. "Evolution de l'humanité", éd. A. Michel, 1941, rééd. 1968.
CH. GUIGNEBERT, *Le Christ,* Coll. "Evolution de l'humanité", éd. A. Michel, 1943, rééd. 1969.
CH. GUIGNEBERT, *Le monde Juif vers le temps de Jésus,* coll. "Evolution de l'humanité", éd. A. Michel, 1945, rééd. 1969.
MARCEL SIMON, *Les Premiers Chrétiens,* Coll. "Que Sais-je ? " n° 551, P.U.F., 1960
MARCEL SIMON, *Les sectes juives au temps de Jésus,* P.U.F., 1960.
X. LÉON-DUFOUR, *Les Evangiles et l'histoire de Jésus,* éd. du Seuil, 1963.
ANNIE JAUBERT, *Les premiers Chrétiens,* Coll. "Microcosme", éd. du Seuil, 1967.
MICHEL MESLIN et J.R. PALANQUE, *Le Christianisme antique,* éd. A. Colin, 1967.
MARCEL SIMON et ANDRÉ BENOIT, *Judaïsme et Christianisme antique,* Coll. N[lle] Clio, P.U.F., 1968.

Tite-Live
ROMULUS ET REMUS

(Livre de l'élève, pp. 249 à 250)

Les origines de Rome dans le texte de Tite-Live rapportent de nombreuses légendes. Ces légendes, qui s'imposaient à la pensée collective par leur signification nationale, conservaient encore au 1er siècle avant J.-C. la force des mythes. Pour comprendre la place de Romulus dans la religion et celle de la fondation de Rome dans la conscience romaine, il faut se reporter aux travaux des historiens.

ETUDE DU TEXTE :

1. La fondation de Rome.

Les "murailles nouvelles" (Q. 1) ne peuvent être que fort basses, peut-être un simple sillon, dont l'efficacité est magique. Rome n'est devenue une ville importante que sous la domination étrusque que Tite-Live peint de couleurs sombres. Pourtant, le rite de fondation attribué à Romulus est d'origine étrusque.

"Quant au tableau de la prospérité et de la puissance de la Rome étrusque, il se trouve confirmé dans son ensemble par la documentation archéologique, patiemment recueillie en différents points de la ville. Les réalisations urbanistiques, attribuées aux Tarquins, sont effectivement importantes, et cela n'est pas pour étonner, si l'on songe que, déjà dans l'Antiquité, les Etrusques passaient pour maîtres dans l'art de fonder et d'organiser les villes. Ils avaient apporté aux Italiques, vivant dans le nord et dans le centre de la Péninsule, les principes d'un urbanisme rationnel, avec un fondement religieux, et la notion même de l'*Urbs*. De là est née la légende romuléenne de la fondation de Rome selon le rite étrusque.

Après prise des auspices et détermination des points cardinaux, le fondateur traçait sur le sol deux axes perpendiculaires, orientés respectivement nord-sud et est-ouest. Puis, guidant une charrue, il ouvrait dans le sol le sillon primordial dont la ligne, le *pomœrium*, devait servir à la ville nouvelle de ceinture de défense magique et efficace. Après quoi un réseau de rues, en damier, divisait l'espace ainsi déterminé. Une colline située au nord, le Capitole, portait les temples, orientés nord-sud, des dieux majeurs qui, du fond de leur demeure, pouvaient embrasser d'un seul coup d'œil la cité qu'ils protégeaient.

Si Rome est née ainsi de par la présence et l'action des Etrusques, elle fut loin de présenter le plan régulier que les règles rituelles et urbanistiques toscanes auraient prescrit. Entourée d'une enceinte continue de tuf, elle se couvre, certes, d'un réseau de rues dallées et de constructions de pierre, religieuses et civiles. Mais le caractère anarchique de son développement antérieur l'empêcha de présenter la structure rationnelle, chère au cœur des Etrusques, puis des Romains. L'incendie gaulois de 378 la détruisit, mais sa reconstruction s'effectua rapidement et sans plan régulateur. Il fallut attendre le règne de Néron, au 1er siècle de notre ère, pour qu'après l'incendie de 64 soit tentée la construction d'une ville nouvelle, à l'image des grandes cités de l'Orient hellénistique."

(Raymond Bloch, "Les origines de Rome", dans *Encyclopaedia Universalis*, reprenant l'ouvrage du même auteur, *Tite-Live et les premiers siècles de Rome*, Les Belles Lettres, 1965).

Tite-Live présente plusieurs alternatives (**Q. 2**) quant à la paternité des jumeaux (**l. 4-5**), au nom du figuier (**l. 15**), à la nature de la louve (**l. 18-24** et **24-26**), à la mort de Rémus (**l. 33-47** et **47-51**). Le nom du figuier n'est qu'un point de détail : on ne saurait comprendre que le nom de "Romulaire" ait pu être déformé par la tradition en "Ruminal", puisqu'il aurait commémoré la découverte de Romulus; l'inverse s'explique mieux : le culte de la déesse Rumina s'étant perdu, le nom du figuier surprend et l'on est tenté d'imaginer une dénomination "parlante." C'est un phénomène commun. L'hésitation entre une paternité divine et une paternité humaine est plus curieuse : on sait que les vestales, gardiennes du feu sacré de Vesta, devaient - sous peine de mort - observer une chasteté rigoureuse; les unions d'un dieu et d'une mortelle abondent dans la mythologie grecque, mais dans la légende romaine, ce ne peut être qu'une explication tardive, d'autant que Romulus-Quirinus n'est que secondairement un dieu guerrier (voir l'ouvrage cité de Dumézil, p. 255 et suiv.). Les deux explications proposées pour la louve n'offrent pas de difficulté. Au contraire, l'embarras de l'historien est grand en ce qui concerne le meurtre de Rémus : rivalité fratricide ou sacrifice expiatoire. La seconde version justifie Romulus (comparez *La Mort de Britannicus* plus loin et les explications sur la souillure à propos de **Q. 4**), mais le texte ne réussit pas vraiment à l'intégrer dans la narration : comment Rémus aurait-il pu "se moquer de son frère" (**l. 48**) en franchissant les murailles si lui-même avait participé à la fondation ? et sinon, comment aurait été fait le choix entre les jumeaux ?

2. Tite-Live et l'Histoire.

Quelle est donc l'attitude de Tite-Live (**Q. 3**) ? Prudente, sans doute, tenant compte de réserves rationalistes, soucieuse avant tout de la grandeur romaine. La faute de Rhéa Silvia est, *de toute manière*, marquée de noblesse (**l. 4**) et rehaussée par la mise au monde de ***jumeaux***. Ailleurs, la meilleure interprétation est discrètement suggérée : "Une tradition constante affirme" (**l. 16**).
"D'autres prétendent" (**l. 24**) ; "dit-on" (**l. 41**) "Selon une tradition plus répandue" (**l. 47-48**).

Sur le thème du héros sauvé des eaux, on ajoutera les enfances merveilleuses des rois Cyrus *(Hérodote I, 107)* et Sargon ainsi que celle de l'anglo-saxon Beowulf (consulter, par ex., la *Cyropédie* de Xénophon, l'article "Beowulf" dans l'*Encyclopaedia Britannica)* (**Exposé**). Sur nos rites de fondation et de divination (**Exposé**), on songera d'abord aux cérémonies (pose de première pierre - possibilité d'enquêtes locales; plantation d'arbre ; inauguration de route ou de bâtiment ; lancement de navire) aux fondations morales et juridiques (Fondation de France, Fondation Rothschild, etc., et étude du mot *fondation)*, ensuite à la cartomancie, la chiromancie, l'astrologie (place des horoscopes dans la presse), etc.

Sur les jumeaux (**Exposé**), le texte cité de Dumézil apporte des éléments; on pensera aussi aux Dioscures (Castor et Pollux). Les jumeaux jouent un rôle important dans la pensée africaine. Consultez, par exemple, Robert Jaulin, *La mort Sara,* 10/18. En astrologie, les Gémeaux portent la forme ancienne du mot "Jumeaux". Les Encyclopédies donnent toute l'information nécessaire sur la biologie et la psychologie.

Sur la divination à Rome, on distinguera augures et haruspices. Des rapprochements intéressants peuvent être faits avec le folklore traditionnel français (Manuel de Van Gennep ou divers manuels régionaux).

DOCUMENT :

Romulus : *deux problèmes ont été abordés par Georges Dumézil, celui des rapports de Romulus avec le dieu Quirinus et de Romulus avec Enée, fondateur troyen de Rome (voir l'*Enéide, *p. 263-264),*

ancêtre de la famille des Julii *(d'où est issu Jules César auquel succède Auguste - les fondateurs de l'Empire).*

On sait que Dumézil a mis en évidence dans toutes les sociétés anciennes d'origine indo-européenne des survivances de l'organisation tripartie primitive (prêtres, guerriers, pasteurs-cultivateurs) : aux trois fonctions avaient correspondu trois dieux, Jupiter, Mars et Quirinus. Ce dernier, dont la position originelle n'apparaît qu'au terme de nombreuses recherches, en tant que dieu de la troisième fonction, veille à la subsistance. On sait d'autre part que les poètes du siècle d'Auguste (Virgile, Ovide) ont rapproché les origines latines et les origines troyennes de Rome :

"Dans ce qui deviendra la vulgate de l'apothéose du fondateur, le témoin, le garant, celui qui eut la première vision du nouveau dieu et dont la parole sauva de la colère du peuple les sénateurs soupçonnés d'assassinat, porte le nom doublement suspect de Proculus Julius. Il jura par ce qu'il y avait de plus sacré que, lorsqu'il revenait de l'assemblée, Romulus lui était apparu, plus grand et plus beau que jamais, couvert d'armes étincelantes. "Les dieux ont décidé, Proculus, aurait dit le fondateur de Rome à l'ancêtre des Césars, qu'après avoir, bien que céleste, vécu si longtemps parmi les hommes et fondé une ville qui surpassera toutes les autres en puissance et en gloire, je m'en retourne au ciel. Adieu donc, Dis aux Romains qu'en pratiquant la tempérance associée au courage, ils s'élèveront au faîte de la puissance humaine. Quant à moi, sous le nom de Quirinus, je serai pour vous un dieu bienveillant." Plutarque, responsable de ce conseil philosophique (*Rom. 28, 4-5),* ajoute que le caractère et le serment de Proculus ne permirent pas le doute et que, pris d'enthousiasme, renonçant à leurs soupçons, les Romains commencèrent à invoquer Quirinus.

A quelle époque Quirinus et Romulus se sont-ils ainsi rencontrés ? (. . .) En réalité, il y a des raisons de penser que l'opération a été faite (. . .) dans le temps même où les légendes sur les origines de Rome recevaient leur forme définitive. Dès ce moment, les deux conceptions concurrentes, Quirinus-Romulus et Quirinus sabin, ont dû être proposées par les "savants" et, dès ce moment, cette option a dû donner lieu à deux orientations, deux utilisations politico-religieuses de Quirinus dont ni l'une ni l'autre, jusqu'à la pression des Julli et l'officialisation de Quirinus-Romulus, n'a éliminé sa rivale et n'a dépassé le niveau des opinions probables. J'en veux pour preuve, d'une part les offrandes de 296, d'autre part le règlement des guerres sabines en 290.

J'ai déjà rappelé le récit des interventions divines dans la bataille de Sentinum et des offrandes qui les avait préparées (. . .) En 296, les magistrats patriciens et plébéiens font exécuter des œuvres d'art ou des travaux qui honorent respectivement, quant aux premiers, les dieux patriciens, Jupiter et Mars, ainsi que "sous les pis de la louve, les enfants fondateurs de la ville" (. . .), et, quant aux seconds, la déesse plébéienne Cérès. L'année suivante, sur le champ de bataille, les dieux témoignent leur satisfaction par des moyens divers : d'abord un loup, évoquant à la fois Mars et Romulus, donne bon moral aux combattants; puis Tellus, l'associée intime de Cérès, rétablit une situation critique en acceptant la *deuotio* du consul plébéien; enfin Jupiter, provoqué par un vœu, donne la victoire finale au consul patricien, survivant.

Les destinataires, les objets ou travaux d'art, les intentions des édiles, en 296, étaient certainement *homogènes.* Est-il concevable que, dans les cas de Jupiter, de Mars et de Cérès, statues, vases, pavement aient été, au sens plein du mot, des offrandes, destinées à rendre propices des êtres surnaturels, tandis que la Louve de bronze n'aurait été qu'une manifestation esthétique, désintéressée, sans adresse ni mission ? C'est donc que les jumeaux fondateurs, ou plutôt le fondateur (son frère n'étant présent que pour la figuration, parce que le *simulacrum* était celui de son *infantia),* était lui aussi considéré non seulement comme un grand mort, mais comme un être agissant librement à partir de l'autre monde, capable de bienveillance et d'action protectrice, c'est-à-dire comme un dieu,

– et c'est bien ainsi que les Romains responsables des récits épiques sur la bataille de l'année suivante ont interprété le geste de leurs édiles, puisque le loup qui apparaît juste avant la mêlée est équivalemment un signe de Mars et du fondateur. Or, ni avant ni après cette date, il n'y a jamais eu de culte divin de Romulus (. . .) sinon dans son assimilation à Quirinus. C'est là une sérieuse raison de voir, dans l'offrande de 296, le premier témoignage de cette assimilation.

(. . .) Mais, en ces dures années, Quirinus n'est pas seulement Romulus. Deux ans après Sentinum, en 293, un temple lui est dédié par le consul L. Papirius Cursor, s'acquittant sans doute d'un vœu de son père le dictateur (Liv. 10, 46, 7). Et bientôt le Quirinus sabin fera son apparition. Qu'on se rappelle les événements historiques qui paraissent, comme l'a proposé Mommsen, avoir fourni sa matière et ses noms ethniques, sinon son intrigue, au récit de la guerre, puis de la fusion des Romains de Romulus et des Sabins de Titus Tatius : en 290, après une campagne facile, Rome annexa l'ensemble des peuples sabins et leur conféra d'emblée le droit de cité *sine suffragio,* en attendant de leur donner la pleine égalité vingt-deux ans plus tard, puis de les incorporer – ce qui ne peut être que significatif – à la tribu *Quirina* nouvellement constituée. Il est donc probable que les deux interprétations "historiques" de Quirinus, tantôt Romulus divinisé, tantôt apporté à Rome, comme dieu, par les Sabins lors de la fusion des deux peuples, sont contemporaines, et que l'hésitation entre l'une et l'autre, empêchant l'une et l'autre d'obtenir pleine croyance, est aussi vieille que leur formation même.

Mais rien ne se fait de rien. Si le dieu Quirinus, dans une des variantes, a été attribué à Titus Tatius, c'est à la fois par un jeu de mots sur le nom de la ville de Cures et parce que Tatius, avec ses Sabins, avait assumé dans la légende le rôle de "composante de troisième fonction" (richesse rurale, fécondité, masse), celle-là même que représentait Quirinus. Quelle raison, dans l'autre variante, a pu favoriser ou provoquer l'interprétation du dieu en héros ?

L'apothéose, la promotion d'un grand homme au rang des dieux, est chose grecque et l'on admet que la transmutation de Romulus en Quirinus n'a été possible qu'après une certaine pénétration de l'idéologie romaine par les conceptions grecques. Soit. Mais ce n'est pas un hasard si ce phénomène a affecté Quirinus de préférence à tout autre dieu. Dans l'Inde, en Scandinavie, les dieux indo-européens de la troisième fonction se distinguent de ceux des fonctions supérieures en ce qu'ils vivent volontiers comme les hommes, parmi les hommes (. . .).

(. . .) Cette vue est confirmée par les nombreux accords qui se remarquent entre la légende des enfances de Romulus et de Rémus et les caractères ou services attribués dans le *Rigveda* aux dieux jumeaux.

Les Nāsatya, comme il vient d'être rappelé, sont d'abord récusés par les autres dieux parce que "mêlés aux hommes" et, dans la littérature postérieure, ils seront parfois considérés, classés comme les dieux non pas même des hommes de troisième fonction, mais des *śūdra,* de ce qu'il y a de plus bas, d'extérieur même à la société ordonnée. Ainsi vivent Romulus et son frère : ils sont étrangers à l'ordre établi; dévoués aux plus humbles, ils traitent avec mépris les gens du roi, chefs et inspecteurs de troupeaux (Plut. *Rom.* 6, 7); la bande qui les aidera dans leur révolte sera formée de bergers (Liv. 1, 5, 7); ou bien ce sera un rassemblement d'indigents et d'esclaves (Plut., *Rom.* 7, 2), préfigurant le peuplement sans condition de l'Asyle (*ibid.*, 9, 5).

Comme les Nāsatya passent leur temps à réparer les injustices du sort et les méfaits des hommes, Romulus et Rémus sont des redresseurs de torts. Étant hommes et non dieux, ils ne peuvent agir par des miracles, comme font couramment les jumeaux.

On peut donc penser que le dieu **Couirīno-* était par nature proche des hommes, exposé à se voir infliger par la légende un statut mixte de dieu et d'homme, qui eût été inconcevable aussi bien pour Mars que pour Jupiter.

D'autre part, il ne faut pas oublier que, les récits sur les premiers temps de Rome étant en grande partie de la mythologie humanisée et historicisée, Romulus, comme bien d'autres personnages de ces récits, peut tenir un rôle qui, chez d'autres peuples indo-européens restés plus spéculatifs, est celui d'un ou de plusieurs dieux. Or, jusqu'à la fondation de Rome, avec laquelle son caractère change en devenant royal, Romulus présente un trait dominant : il est un jumeau, inséparable de son frère et tous deux vivent en bergers. Comment ne pas penser au théologème védique et prévédique qui, parmi les dieux de troisième fonction reconnaît au couple des Nāsatya ou Aśvin, dieux jumeaux, une valeur assez représentative pour que la liste canonique des dieux des trois fonctions soit "Mitra-Varuna, Indra, les deux Nāsatya" ? On conçoit l'importance du concept de gémellité au niveau de l'abondance, de la vitalité, de la fécondité : par une convenance naturelle, chez un grand nombre de peuples, la naissance de jumeaux est signe et gage de tout cela. Il en ainsi était chez les Indo-Iraniens : pratiquement indiscernables dans les hymnes et dans les rituels védiques, les Nāsatya-Aśvin, grâce à cette réserve de force vitale dont témoigne leur dualité, distribuent leurs bienfaits sur bon nombre de provinces de la troisième fonction : ils rajeunissent les vieillards, guérissent les hommes et les animaux malades et réparent les mutilés, accouplent, enrichissent, sauvent des dangers et des persécutions, donnent des vaches et des chevaux merveilleux, font jaillir le lait et l'hydromel, etc.

Tombés, à Rome, de la mythologie dans l'histoire, les jumeaux paraissent avoir gardé, dans d'autres villes latines, une position plus relevée, intermédiaire au moins entre la divinité et l'humanité védiques, mais ils mettent tous les moyens humains en œuvre pour protéger leurs amis contre les brigands, les bergers du bon Numitor contre ceux du méchant Amulius (Plut. *Rom.* 6, 8).

Un des services les plus fameux et les plus anciens des Nāsatya a consisté à tirer le vieux Cyavana de sa décrépitude et à lui ouvrir une nouvelle carrière d'homme. Le premier grand exploit de Romulus et de Rémus est d'avoir restauré leur grand-père, brimé par Amulius et dépouillé par lui de la Royauté.

Entre les deux Nāsatya, généralement indiscernables, un texte védique met cependant une inégalité qui rejoint celle des Dioscures grecs : l'un est fils du Ciel, l'autre, semble-t-il, d'un homme. L'inégalité des jumeaux romains est d'autre sorte, mais aussi considérable : égaux par la naissance, l'un périra et ne recevra plus que les honneurs auxquels ont droit les grands morts, l'autre créera Rome, règnera et deviendra Quirinus..

Un des services demandés aux Nāsatya est de faire cesser la stérilité des femelles, des femmes. Romulus et Rémus sont les chefs de file des deux groupes de Luperques dont un des services annuels est de rendre mère, par la flagellation, les femmes romaines (et une légende étiologique, mais qui place l'origine du rite après la fondation de Rome et l'enlèvement des Sabines, dit qu'il a été inventé pour faire cesser une stérilité générale).

Dans tout le *Rigveda,* le loup est un être mauvais, son nom désigne même symboliquement tout étranger ennemi; la seule exception concerne les Nāsatya : à la prière d'une louve, ils rendent la vue à un jeune homme qui, pour la nourrir, avait égorgé les béliers de son père et à qui, en punition, celui-ci avait crevé les yeux. On sait le rôle de la louve "amie" dans la légende des jumeaux romains (. . .)

Ce parallélisme confirme l'ancienneté du type des "jumeaux" héros ou dieux, et cela dans la troisième fonction. A quelque époque donc qu'il faille reporter l'assimilation formelle de Quirinus au plus prestigieux des jumeaux, les affinités qui l'ont permise étaient dans la nature et dans le rang des personnages (. . .)"

GEORGES DUMÉZIL, *La religion romaine archaïque,* Payot, 1966, p. 248-255.

BIBLIOGRAPHIE :

Points d'Histoire :

ALAIN HUS, *Les Étrusques,* coll. "Microcosme", éd. du Seuil, 1959.
JEAN COUSIN et RAYMOND BLOCH, *Rome et son destin,* éd. A. Colin, 1960.
RAYMOND BLOCH, *Les origines de Rome,* Coll. "Que Sais-je ?" n° 216, P.U.F., nouv. éd. 1962.
PIERRE GRIMAL, *La civilisation romaine,* éd. Arthaud, 1965.
GEORGES DUMÉZIL, *Mythe et épopée,* t. I, Coll. "Sciences humaines", éd. Gallimard, 1968.
GEORGES DUMÉZIL, *Idées romaines,* Coll. "Sciences humaines", éd. Gallimard, 1969.
MARCEL LE GLAY, *La religion romaine,* Coll. U_2, éd. A. Colin, 3ème éd. 1974.

LES DÉS ENDUITS

(Livre de l'élève, pp. 251 à 252)

"Les jãtaka *sont des recueils de contes, au nombre de plusieurs centaines, qui relatent les prodiges de générosité, de patience, de sagesse, de détachement et autres vertus accomplis par le futur Bouddha Sakyamuni dans ses vies antérieures. Ce sont en réalité des contes populaires empruntés au riche folklore indien et adaptés à l'esprit bouddhique" (André Bareau, "Le Bouddhisme indien",* Hist. des Religions, *Pléiade, t. I, p. 1169). Ils appartiennent à la première phase du Bouddhisme, essentiellement monastique, mais annoncent la deuxième, religion non plus du salut par l'effort vers la négation de soi, mais du salut par l'intercession du sauveur (des sauveurs), dont le Bouddha des jãtaka avait donné l'exemple par sa perfection, dont la justification repose sur "l'insubstantialisme radical qu'est la doctrine de la vacuité universelle" (*Ibid., *p. 1198). La troisième phase est celle du bouddhisme tantrique, influencé par la magie et la dévotion de l'hindouisme, qui passe de la vacuité universelle à l'identité universelle, confond le réel et l'imaginaire : la contemplation, par exemple des* mandala, *conduit à l'union mystique avec le Bouddha suprême, fondée sur un idéalisme absolu.*

La complexité des transformations successives du bouddhisme en Inde et hors de l'Inde doit amener à étudier plus précisément la figure et le sens de Bouddha. L'essentiel est de dégager la différence fondamentale d'avec le judaïsme et le christianisme : monothéisme opposé à un non-théisme, au nirvâna (abolition ou réalisation simultanée de l'être et du néant).

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Une narration simple.

La simplicité de la narration ressort de son articulation chronologique et logique **(Q. 1)**. Aucun détail ornemental. Le récit en prose transpose concrètement, littéralement, la stance dont le sens est figuré. Il est évident que la stance est antérieure au récit qui l'illustre **(Q. 2)**. Cette mise en récit correspond à la nature du message religieux. Alors que le Christ explique par des paraboles et prouve par des miracles, le Bodhisatta enseigne par l'exemple joint à la parole. Il rend la vie en administrant un émétique et pourtant il est le Maître spirituel : il montre le chemin progressif de la matérialité à la spiritualité, pour employer les termes inadéquats de notre pensée dualiste. Dans la pensée bouddhique, le karma est à la fois liberté et esclavage, sans qu'il faille recourir, pour le comprendre, à une notion chrétienne de "mystère" **(Q. 3)**

2. Le Nirvana, l'ascèse et la spiritualité chrétienne.

Ce conte, devenu mythique par son inscription religieuse, est, dans son contexte, d'édification morale et mystique. C'est pourquoi, nous suggérons d'approfondir le sens du mot *karma* et du mot *nirvâna* : mots intraduisibles parce qu'ils appartiennent à une tradition de pensée étrangère à la nôtre **(Essai)**. Ce récit, très simple, demande un grand effort pour être compris dans sa véritable signification. Alors que dans les autres textes de cette section, les allusions peuvent nous gêner par

leur multiplicité, c'est ici le lieu même d'inscription et de lecture du texte qui nous oblige à chercher beaucoup plus loin.

BIBLIOGRAPHIE :

Etudes :

HENRI ARVON, *Le Bouddhisme,* Coll. "Que Sais-je ?" n° 468, P.U.F., 1956.
MAURICE PERCHERON, *Bouddha et le Bouddhisme,* coll. "Maîtres spirituels", éd. du Seuil, 1956.
A. BAREAU, *Bouddha,* éd. Seghers, 1962.
NYANAPONIKA MAHATHERA, *Initiation au Bouddhisme,* coll. "Spiritualité vivante" éd. A. Michel, nouv. éd. 1968.

Ovide

ORPHÉE AUX ENFERS

(Livre de l'élève, pp. 253 à 255)

Malgré la faible documentation dont nous disposons sur le mythe d'Orphée et l'orphisme, la qualité du texte d'Ovide et l'abondance de sa descendance littéraire permettent d'étudier la permanence de la mythologie classique dans l'imaginaire occidental. Au t. 2 (Le Conte, *p. 48-51), on trouvera le thème de la descente aux Enfers. On pourra distinguer les lieux "infernaux" selon les traditions : îles Fortunées des anciens Grecs, Valhalla des anciens scandinaves, réservés aux héros, Hadès où séjournent dans des lieux proches les ombres des bons et des méchants, avec un troisième lieu intermédiaire pour les ni-bons ni-méchants chez Virgile (qui deviendra le purgatoire de Dante); l'opposition chrétienne médiévale entre les feux de l'enfer et la lumière du paradis céleste; le culte propitiatoire des morts, des ancêtres, dans les religions animistes. Le voyage de Jonas dans le ventre de la baleine préfigure la descente du Christ aux Enfers. "L'*Evangile *de Nicodème raconte la délivrance de deux saints arrachés aux griffes du démon par Notre-Seigneur. Le thème iconographique du Christ arrachant aux limbes Adam et Eve répond ainsi à celui d'Orphée arrachant Eurydice aux Enfers." (B.-D. Dupuis, article "enfer",* Grande Encyclopédie, *Larousse, t. 7).*

Dans la tradition grecque, on pensera à la descente aux enfers d'Héraclès (à la recherche d'Alceste) et de Pythagore, à l'expérience extatique d'Er dans la République *de Platon (614 B suiv.).*

"Quant à Orphée, son mythe présente plusieurs éléments qui se laissent comparer à l'idéologie et à la technique chamaniques. Le plus important est, naturellement, sa descente aux Enfers pour en rapporter l'âme de son épouse Eurydice. Une version du mythe au moins ne fait pas mention de l'échec final . La possibilité d'arracher quelqu'un aux Enfers est d'ailleurs confirmée par la légende d'Alceste. Mais Orphée présente également d'autres traits d'un "Grand Chaman" : son art de guérisseur, son amour pour la musique et pour les animaux, ses "charmes", sa puissance divinatoire. Même son caractère de "héros civilisateur" ne contredit pas la meilleure tradition chamanique : le "premier chaman" n'était-il pas le messager envoyé par Dieu pour défendre l'humanité contre les maladies et la civiliser ? Enfin, un dernier détail du mythe d'Orphée est nettement chamanique : coupée par les bacchantes et jetée dans l'Hébron, la tête d'Orphée flotta en chantant jusqu'à Lesbos. Elle servit ensuite d'oracle , comme la tête de Mimir. Or, les crânes des chamans yukaghirs jouent également leur rôle dans la divination." (Mircéa Eliade, Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, *Payot, 1968, p. 307-8). Les notes 1 et 3 renvoient à W.K.C. Guthrie, qu'on pourra consulter dans la trad. frse,* Orphée, la religion grecque, *1956; la note 2 renvoie à J. Colman,* Orphée, civilisateur de l'humanité *("Zalmoxis", I, 1938, p. 130-176).*

L'ouvrage de L. Moulinier, Orphée et l'orphisme à l'époque classique, *Les Belles Lettres, 1955 serait utile pour le sujet d'exposé. Eliade cite plusieurs mythes comparables dans* Le Chamanisme, *aux p. 177, 198, 249, 290. Ajoutez le mythe japonais d'Izanagi allant rechercher son épouse Izanami ("Le Japon antique" dans* Histoire des Religions, *Pléiade, t. I, p. 966-967).*

Le texte complet d'Ovide (nous l'avons réduit, faute de place) est essentiel pour l'analyse du récit (l'échec d'Orphée le conduit à l'homosexualité, dont les femmes le punissent : sa mort le change en

rédempteur). Le tableau de Delville (p. 254) se rapporte au dernier épisode.

La fortune littéraire des mythes grecs a suscité de nombreuses monographies; les manuels publiés aux P.U.F. sont commodes et accessibles (Coll. Mythes et Religions). Pour l'étude anthropologique des mythes grecs, l'ouvrage cité plus bas, de J.-P. Vernant et celui de Marcel Détienne, Les Jardins d'Adonis *(Gallimard, 1972), apportent les bases les plus sûres.*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. La Religion et les signes.

Le présage de la torche témoigne de l'importance accordée par la religion romaine aux signes (plus loin, p. 263, **l. 20-21** ; p. 286, **l. 30-31**), comme nous l'avons vu dans le texte de Tite-Live. Or, la torche est le symbole même du foyer, du feu familial (culte des ancêtres et du feu - qui s'exprime au niveau national dans le culte de Vesta, la déesse du feu), de l'union chaste (pureté du mariage dans sa finalité sociale de procréation) **(Q. 1)**.

2. Les paroles d'Orphée.

Le discours d'Orphée **(Q. 2)** est construit conformément aux règles de la Rhétorique : exorde ménageant les dieux infernaux (Orphée les salue respectueusement et écarte toute intention sacrilège, par une espèce d'hyperbole négative : l'impolitesse dont il s'excuse (son incuriosité) prouve, en réalité son humilité); exposé des faits : mort de son épouse et le regret qu'il en éprouve par amour. Habilement, avant d'en venir à l'objet de sa requête, il s'efforce de montrer que le sentiment qui l'anime est partagé par ses juges (procédé de *persuasion,* **l. 27 à 31**). Alors, après une triple invocation propitiatoire aux dieux infernaux, il expose sa demande. L'invocation aux dieux a une double fin : se concilier les dieux qui n'accueillent pas les vivants (pour se protéger) et faire accepter par les dieux-mêmes l'idée de laisser échapper Eurydice (ritualisme littéral de la religion romaine). En reconnaissant la toute-puissance des dieux infernaux, Orphée minimise l'importance de sa demande. Il la rend conforme à la justice que doivent rendre les souverains-juges par un jeu de mots sur "juste" compte et "justiciable" **(l. 38-39)** : il ne demande pas une faveur exceptionnelle, mais la justice **(l. 39-40)**. Il conclut sur sa résolution de mourir en cas d'échec : son courage est implicitement opposé à la futile réjouissance que les dieux pourraient en retirer (quitte ou double : indigne d'eux de choisir le double. Chantage du plus faible dans le marché).

3. Significations mythologiques.

"Renouez le fil ... du destin d'Eurydice" **(Q. 3)** se rattache, évidemment, au mythe des Parques, trois femmes surnaturelles qui tissent le fil du destin de chaque homme et le coupent quand il doit mourir (ce sont les Moires grecques et les Nornes germaniques.

Ovide avait déjà énuméré les mêmes suppliciés, (Tityos remplaçant Prométhée), au livre IV des *Métamorphoses,* lors de l'entrée de Junon aux Enfers : "Ce séjour se nomme le séjour du crime. Tityos y offrait ses entrailles à déchirer, et de son corps écartelé couvrait neuf arpents. Et toi, Tantale, tu ne peux jamais saisir l'eau, et les branches au-dessus de ta tête fuient ta main. Toi, Sisyphe, tu cherches à saisir ou à rouler ton rocher qui va choir. Ixion, sur sa roue, se poursuit lui-même, sans s'atteindre. Et les petites-filles de Bélus, dont la coupable audace ourdit le meurtre de leurs cousins, puisent sans arrêt une eau qu'elles ne pourront retenir" (éd. citée, p. 123). Ces exemples sont choisis pour leur célébrité et leur convenance (les criminels contre l'amour sont émus par

le courage amoureux d'Orphée : consultez le détail des mythes, par exemple, dans le dictionnaire de Pierre Grimal, en particulier de Sisyphe, remontant des Enfers châtier sa femme) (Q. 4).

La condition imposée à Orphée (Q. 5) signifie la confiance (ne pas vérifier) et la reconnaissance de l'interdit (oublier la visite aux lieux que les vivants ne peuvent aborder impunément) : on peut rapprocher l'épisode de celui de la destruction de Sodome et Gomorrhe "Mais la femme de Lot regarda derrière elle et elle devint une statue de sel" *(Genèse,* 19^{26}). La condition est ici d'autant plus forte qu'elle suspend les retrouvailles avec Eurydice (plus loin, **l. 64-65)** : elle prend la force d'un supplice (Tantale, Sisyphe . . .), semblable à ceux précisément que les paroles d'Orphée avaient un instant suspendus (effet d'ironie dramatique).

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE :

MIRCÉA ELIADE, *Aspects du mythe,* coll. "Idées" n° 32, éd. Gallimard.
MIRCÉA ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour,* coll. "Idées" n° 191, éd. Gallimard.
MIRCÉA ELIADE, *Mythes, rêves et mystères,* coll. "Idées", n° 271, éd. Gallimard.
MIRCÉA ELIADE, *Le Sacré et le profane,* coll. "Idées" n° 76, éd. Gallimard.
JEAN-PIERRE VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs,* éd. Maspéro, 1969.
ALBERT CAMUS, *Le mythe de Sisyphe,* coll. "Idées" n° 1, éd. Gallimard.

Homère

LA MORT DE PATROCLE

(Livre de l'élève, pp. 257 à 259)

Achille, insulté par Agamemnon, se retire dans sa tente dès le premier chant de l'Iliade : il n'accepte de combattre pour les Achéens (les Grecs d'Europe) qu'au chant XIX, après la mort de son ami Patrocle, à qui il avait prêté ses armes (rappel aux vers 15 à 20). Le chant XXIII est consacré aux jeux funèbres en l'honneur de Patrocle. C'est dire l'importance du présent épisode dans l'intrigue : la mort de l'ami, la défaite des armes prêtées détermineront Achille à intervenir et à tirer vengeance d'Hector.

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Les moments du récit.

Le récit comprend trois parties : brève situation (l. 1 à 9), mort de Patrocle (l. 9 à 49), poursuite de la lutte par Hector (l. 82 à 88) (Q. 1). La partie principale se divise en récit et en dialogue : il convient de noter qu'au début et à la fin, la valeur de Patrocle est accentuée (l. 6-8 et 71-74); que dialogue et récit s'enchaînent subtilement des lignes 76 à 81 (Voir Q.5, ce décalage rend vaine la réplique d'Hector). Le combat oppose Patrocle à Phœbos (l. 9 à 27), Euphorbe (l. 27 à 38) et Hector (l. 39 à 49). A vrai dire, il ne s'agit guère d'un combat, mais bien plutôt d'un sacrifice.

2. Intervention d'Apollon.

En effet, le véritable instigateur de la mort est le Dieu Soleil, qui l'abat, par derrière, et lui défait sa cuirasse (Q. 2). Phœbos agit surnaturellement et brise l'homme avec la toute-puissance que lui octroie Zeus, le Dieu suprême (l. 21) : symbole de la faiblesse de l'homme devant le destin (on pourra distinguer le moment, la manière et l'effet de l'intervention). Ce premier acte de la mise à mort est décisif : les suivants achèvent ce que Phœbos a commencé et permis. D'ailleurs, Euphorbe n'est rien que l'instrument du Dieu qui lui a préparé la voie il exécute avec une arme humaine l'intention divine car, une fois seul, il fuit devant Patrocle désarmé (l. 35 à 36). Le "sacrifice" se produit à l'heure du couchant ("l'heure où l'on délie les bœufs" l. 3) : le soleil foule la terre, il aveugle; la fatigue de la journée s'appesantit sur l'épaule de l'homme. Ainsi, une lecture profane sous-tend la lecture sacrée, conformément à la mentalité polythéiste.

3. Sens et effets.

Les lignes 41 à 49 donnent un bon exemple de comparaison "homérique" (Q. 3). On les rapprochera du texte du passage suivant (l. 18 à 24 : "Vous avez déjà vu percer à la tarière. . .") La comparaison sert à décrire une action (et non à peindre un état) dans les termes d'une action appartenant à un autre registre (naturel, animal, artisanal, etc.) : la différence des registres fonde une hyperbole.

Tous les détails du combat entre les animaux en marquent l'exceptionnalité : "parfois", "venir à bout", etc. Le changement de registre élargit le sujet en le mettant à distance et crée le suspense par le retardement. Le XVIIe siècle admirait la sublimité du procédé, le XVIIIe le jugeait trivial. Dans l'exemple qui nous occupe, on note la juxtaposition des registres divin, humain et animal, qui rehausse, en l'universalisant, la mort de Patrocle.

Patrocle explique lui-même les trois circonstances de sa mort (Q. 4). Mais l'interprétation qu'il en donne dévalorise à dessein la part prise par Hector. Après le combat armé, vient le combat par la parole, dans ce dialogue du vainqueur et du vaincu, le vainqueur insulte son rival malheureux, mais le mourant prend sa revanche en rabaissant son succès et en prédisant sa mort (croyance en la voyance des agonisants). A ses derniers moments, Hector annoncera la mort d'Achille qui l'a mortellement blessé (chant XXII) (Q. 6).

L'emploi de la deuxième personne du singulier, banal dans le dialogue, vaut d'être relevé dans le récit, à la ligne 62 : "tu réponds" (Q. 5). Le poète omniscient qui a vu Phœbos agir malgré le nuage qui le cachait participe à l'action mythique : s'adressant au héros, il actualise le récit, transforme le temps passé en temps périodiquement revécu, dans la récitation même de l'aède. Le procédé repose sur la confusion du "tu" direct, de l'adresse ordinaire, et du "tu" indirect général, utilisé à la place de "on" dans de nombreuses langues (Emile Benveniste, "Structure des relations de personne dans le verbe" in *Problèmes de linguistique générale,* Gallimard, en particulier p. 232). La confusion, qui conduira plus tard aux artifices de la prosopopée, est légitimée ici par la concordance entre la matière et la diction : dépassement de l'humain, de la personne naturelle et du temps dans la célébration mythique.

Les épithètes (Q. 7) sont tantôt circonstancielles, tantôt générales (on les dit "homériques"). Les premières précisent le sens dans les circonstances présentes : "un avantage *merveilleux",* "des cris *effroyables"* etc.; c'est l'usage ordinaire. Les épithètes "homériques", au contraire, rappellent des caractéristiques permanentes : "La tête et le front *charmants* (l. 20), "ses *glorieux* membres" (l. 26), "Patrocle *magnanime"* (l. 39), "le *vaillant* fils" (l. 47), etc. Noter que les appositions jouent un rôle semblable : "Patrocle, *bon meneur de chars"* (l. 33-34). "Patrocle, *bon meneur de cavales"* (l. 59), etc. Ces qualifications sont décoratives dans le plein sens étymologique du mot : elles ornent conformément au statut social et, plus largement, à la représentation collective. Elles garantissent l'objectivité du récit ou, plus exactement, son authenticité. Ce n'est pas un hasard si les formules toutes faites et redondantes (les appellatifs, par ex. *un tel, fils d'un tel)* abondent, car leur fonction est de répéter ce que l'on sait. Les formules de politesse et de majesté remplissent cette fonction sous une forme restreinte. Benveniste relève la propriété *sui-référentielle* du performatif de l'énoncé, qui renvoie en même temps à l'acte et au performateur, alors que le constatif n'inclut pas le locuteur (op. cit., "La philosophie analytique et le langage.") Les énoncés homériques ont une propriété extra-référentielle qui peut paraître entraîner la contradiction textuelle quand l'événement contredit l'essence permanente d'un être : "Patrocle magnanime reculant" (l. 39). Mais les dieux et les héros restent éternellement semblables à eux-mêmes. L'épopée redit la permanence de la tradition. C'est ce qui explique la fonction itérative de l'épithète homérique.

4. Recherches et Essais.

Les articles "Homère" des encyclopédies fourniront les références de base et même assez de matière pour un traitement bref (Exposé). On pourra proposer des sujets plus restreints imposant la lecture d'une partie du texte : bouclier d'Achille *(chant XVIII),* Andromaque et Hector *(chant VI),* jeux funéraires en l'honneur de Patrocle *(chant XXIII)* ou théomachie *(chant XXII).* L'histoire de

Penthésilée, reine des Amazones, tuée par Achille qui découvre trop tard sa beauté, a été reprise et développée par Le Tasse dans l'épisode de Tancrède et Clorinde : la transformation de la matière peut faire l'objet d'une recherche comparative sur l'épopée héroïque et chevaleresque ou sur la figure mythique de la femme-soldat (amazone, Jeanne d'Arc, Jeanne Hachette, Sainte Geneviève) (Recherches).

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

L'*Iliade* et l'*Odyssée* ont été publiés en intégrale dans la Bibliothèque de la Pléiade chez Gallimard, aux éditions Les Belles Lettres et en format de poche dans les Classiques Garnier.

Etudes :

GABRIEL GERMAIN, *Homère*, Coll. "Ecrivains de toujours" n° 43, éd. du Seuil, 1958.
JEAN DELORME, *La Grèce primitive et archaïque*, coll. U_2, éd. A. Colin, 1971.
PIERRE VIDAL-NAQUET et MICHEL AUSTIN, *Economies et Sociétés en Grèce ancienne*, coll. U_2, éd. A. Colin, 1972.
MOSES I. FINLEY, *Les anciens Grecs*, éd. Maspero, 1972.
MOSES I. FINLEY, *Les premiers temps de la Grèce : L'âge du bronze et l'époque archaïque*, éd. Maspero, 1973.
JEAN-PIERRE VERNANT, *Mythe et Société en Grèce ancienne*, éd. Maspero, 1974.

Homère
DANS LA CAVERNE DE POLYPHÊME

(Livre de l'élève, pp. 260 à 262)

Le fil narratif de l'Odyssée n'est autre que l'histoire du mari longtemps absent de chez lui et dont la femme. le croyant disparu, doit se remarier. D'où trois grandes parties : recherche de la vérité par le fils d'Ulysse, Télémaque ("Télémachie" des quatre premiers chants); aventures d'Ulysse avant son retour à Ithaque (chants V à XIV) vengeance d'Ulysse sur les prétendants à son trône et à sa femme, Pénélope (chants XV-XXIV).

Parmi les aventures d'Ulysse, certaines sont narrées dans leur déroulement même; les plus merveilleuses font au contraire l'objet d'un long récit rétrospectif par Ulysse lui-même (chants IX à XII). La visite d'Ulysse au pays des Cyclopes vient après son séjour chez les mangeurs de lotus. Ces chants constitués de récits intercalaires, sont pleinement merveilleux : voyages imaginaires, au-delà des régions alors connues, dans une géographie qui restera fabuleuse jusqu'aux Grandes Découvertes (Voir les Voyages de Marco Polo, p. 317). C'est pourquoi nous proposons un travail comparatif sur ces voyages-là d'Ulysse et ceux de Sindbad le Marin dans les Mille et une Nuits *: substrat en partie commun, différences liées aux époques de rédaction, aux mentalités polythéiste et islamique et aux régions du monde visitées (Méditerranée, Moyen-Orient et Sud-Est asiatique)* **(Exposé).**

Une étude détaillée de l'Odyssée montrera la part limitée et contrôlée du merveilleux et le caractère héroïque prédominant grâce aux innombrables interventions des dieux et aux rapports personnels qu'entretiennent avec eux les hommes et singulièrement Ulysse **(Exposé).**

ETUDE DU TEXTE :

1. Les phases du récit.

Quels sont les moments principaux de l'épisode **(Q. 1)** ? Impossible de le montrer sans souligner que l'extrait est fragmentaire. C'est le moment central, celui de l'exécution, dont les deux étapes (aveuglement de Polyphème et fuite sous les moutons) s'expliquent par la situation d'Ulysse et de ses compagnons, soumis à une double contrainte : perte de la liberté et menace d'exécution certaine dans leur prison. Pour échapper au geôlier injuste, il faut le priver : de la vue, de l'assistance de ses frères, du toucher. Un pieu a déjà été choisi. Dans le début de l'extrait, un deuxième moyen, immatériel, est mis en place, le faux nom d'Ulysse. La cruauté et l'ignominie de Polyphème vomissant et rotant justifient à l'avance la violence employée contre lui **(l. 1 à 9)**. L'action proprement dite comprend trois parties : aveuglement (préparatifs et exécution), appel au secours et incompréhension des autres Cyclopes. Mais les deux premières réussites resteraient vaines si Ulysse ne trouvait une troisième ruse pour échapper aux mains de Polyphème. La variété des moyens employés (force physique, parole et habileté manuelle) vaut d'être notée.

2. Les tons du récit.

Le récit de l'*Odyssée,* comme celui de l'*Iliade,* passe de la narration au dialogue **(Q. 2)**. Le récit

se fait ici à la première personne, mais les dialogues sont utilisés : entre Polyphème et Ulysse, entre Polyphème et les Cyclopes (pendant qu'Ulysse et ses compagnons se taisent). Noter le caractère non réaliste des dialogues, dont l'effet est de dissimuler l'irréalisme des situations.

3. Sens et effet.

Les lignes 4 à 9 (Q. 3) atténuent l'effet d'horreur que produirait l'aveuglement de Polyphème.

Le nom "Personne" (Q. 4) appartient au répertoire oral traditionnel : comparez, pour un objet prêté "je m'appelle *reviens*", pour un enfant autoritaire "moi j'ordonne" (sur *majordome)* ou, au niveau de l'absurde "va voir là-bas si j'y suis" et encore : "Comment tu t'appelles ? – Je m'appelle *Occupe-toi de ce qui te regarde*", etc. Mais il ne faut pas négliger l'équivoque tragique des lignes 42 à 44.

L'aveuglement de Polyphème (Q. 5) apparaît comme une juste punition de la cruauté du monstre, exercée sur le lieu même de la monstruosité, l'œil unique du Cyclope ("œil-en-cercle"). Comparaison "homérique" (Voir fiche précédente); symbolisme de l'œil unique (Voir vol. 2, *Le conte,* "Le crocheteur borgne" de Voltaire et la peinture d'Odilon Redon dans le présent volume, p. 261), mythe religieux (voir Q. 7). Dans sa préface au drame satirique d'Euripide. *Le Cyclope* (Pléiade), Marie Delcourt-Curvers écrit : "L'image du tison ardent tournant dans l'œil unique comme la mèche d'une tarière s'imposait si fortement qu'il fallait le garder, fût-ce aux dépens de la stricte vraisemblance. Ulysse n'agit plus pour sauver sa vie mais, ainsi qu'il le dit bien haut, pour assurer la fuite des Satyres et pour punir le monstre.

Le tison tournoyant est une de ces images fabuleuses dont la fortune s'explique par des correspondances complexes et souvent secrètes. On y a depuis longtemps reconnu l'équivalent du procédé qui servit jadis à faire du feu : un pieu aiguisé de bois dur est mis à virer rapidement dans une gaine de bois tendre. Le symbolisme était si clair qu'on nommait bois mâle le premier, bois femelle le second. Les Grecs avaient une raison de plus d'y être sensibles, car ils pensaient que l'œil émet une lumière qui lui est propre, croyance qui affleure dans plusieurs passages du texte. Le procédé a beau être converti en un acte agressif et meurtrier, il reste l'union d'un feu avec un feu. Euripide a perçu et rendu cette signification sous-jacente : témoin le "chant de fête" par lequel les satyres invitent Polyphème, au moment où il tombe dans le piège, à entrer comme pour une cérémonie nuptiale dans la grotte où l'attend une tendre fiancée. Ceux qui ont reconnu les frontières communes de l'érotisme et du sadisme s'étonneront peu de la rencontre" (p. 5).

4. Un mythe épique ?

L'existence d'Homère et l'authenticité de la tradition ont fait l'objet de controverses passionnées au XIXe siècle. Il n'y a pas de doute que le texte présente des altérations et des interpolations. L'argument archéologique de Bérard paraît d'autant plus justifié que la comparaison avec l'art du bronzier fait suite à celle du charpentier, avec une redondance peu appropriée à l'usage du pieu. On pourra se reporter pour d'autres exemples à l'Introduction du t. I de Victor Bérard (Q. 6).

Les Cyclopes appartiennent à la mythologie grecque (Q. 7) (Voir le texte d'Hésiode, p. 243, l. 20-24), qu'ils soient, selon les traditions, fils de la Terre ou de Poséidon : ogres anthropophages, ils habitent des cavernes, figures analogiques de leur monstruosité. Poséidon, dieu de la mer, est l'ennemi d'Ulysse, d'où ses naufrages, d'où l'épisode des Cyclopes (Voir l. 44) : les Grandes Panathénées célébraient à Athènes la victoire d'Athéna sur les géants qui symbolisaient les forces du désordre, de l'obscurité. Athéna est la déesse de l'intelligence (la chouette protectrice d'Athènes, qui voit même

au crépuscule) et la protectrice d'Ulysse. L'épisode merveilleux correspond donc bien à la situation d'Ulysse : *l'ingénieux*, jouet des forces divines.

BIBLIOGRAPHIE :

VICTOR BÉRARD, *Les navigations d'Ulysse,* 4 tomes, éd. A. Colin, Nouv. éd. 1971.
VICTOR BÉRARD, *Dans le sillage d'Ulysse,* éd. A. Colin, Nouv. éd. 1971.

- Ces mythes épiques ont connu plusieurs adaptations cinématographiques à "grand spectacle".

Virgile
ENÉE ET DIDON

(Livre de l'élève, pp. 263 à 264)

L'Enéide est une épopée écrite par un poète lettré et non composée par un barde. Elle reflète la transformation politique contemporaine de la République en Empire. Enée, le Grec troyen, fondateur mythique du Latium, justifie la suprématie de l'Empire romain sur le monde héllenistique (Méditerranée grecque et orientale). L'Enéide reprend en douze livres les deux grandes épopées homériques, l'**Odyssée** ***dans les six premiers, l'*****Iliade** ***dans les six autres. Enée retenu par l'amour de Didon évoque Ulysse retenu par Calypso (*****Odyssée, *****IV-V). La famille des Julii, à laquelle avait appartenu César et son petit-neveu Octave (devenu Auguste), prétendait descendre de Vénus par Enée. Cette ascendance mythique justifie le mélange épique des actions humaines et divines, mais l'écriture paraît tiraillée entre le dessein politico-religieux et l'argumentation rhétorique.***

ETUDE DU TEXTE :

1. Les moments du récit.

L'enchaînement logique du discours de Mercure semble révélateur de cet égard entre la volonté et le vécu du poète **(Q. 1)**. Ce discours comprend trois parties : constat, autorité du messager, message. Il convient de noter l'habileté avec laquelle est évitée toute transmission littérale du message de Jupiter. En réalité, l'ensemble du discours correspond aux trois moments de la décision divine : Enée se fourvoie, oubliant sa mission; Jupiter envoie Mercure la lui rappeler au nom du destin, de l'honneur et de son fils. Ascagne est le fils d'un premier lit; sa mère, Créuse, n'avait pas survécu à la ruine de Troie. Enée, ayant légitimement épousé Didon, se trouve donc pris dans un dilemme. C'est l'ironie qui est ici accentuée : le fondateur du royaume d'Italie fonde la ville de Carthage, qui sera la plus dangereuse ennemie de Rome (les guerres puniques) **(Q. 2)**; un homme néglige son honneur et son destin pour une femme (manque de virilité); il se doit à son rôle de père, assurant la perpétuation de sa race (autorité et obligation du *pater familias).*

2. Les dieux et les hommes.

L'intervention surnaturelle **(Q. 3)** se manifeste par ses effets : ceux d'une terreur sacrée **(l. 20 à 24)**. Les signes en sont physiques : cheveux (sens étymologique de *horripiler :* faire redresser *(horrere :* se redresser) les poils; l'horreur se confond avec ce signe physique), gorge sèche, parole suspendue, yeux exorbités (sous-entendu par "jeté hors de lui-même"). La comparaison avec la foudre est appropriée, puisque la foudre est l'emblème de Jupiter et l'instrument de sa justice. On peut s'interroger sur le contraste entre l'argumentation finement rhétorique de Mercure et l'effet purement physique de son apparition.

3. Didon et Enée.

Enée ne dit rien à Didon : elle pressent puis apprend la nouvelle par la "renommée" (Q. 4). S'agit-il de faiblesse morale de la part du héros ? Le véritable problème est dramatique. Virgile ne veut pas développer des scènes de ménage, qui ne conviendraient pas au ton du poème en ridiculisant l'un ou l'autre des héros. Les délicates intentions (**l. 33 à 35**) ne peuvent se réaliser : leur seule fonction est de rehausser le héros. La confrontation est d'autant plus forte qu'elle survient alors que la flotte d'Enée appareille : l'action pratique montre la détermination d'Enée et le bien-fondé des reproches de Didon. Le silence d'Enée est le prolongement du silence que lui a imposé l'apparition divine. Il en prend donc une force religieuse.

La fureur de Didon (**l. 41 à 46**) est d'abord physique avant d'être verbale (**Q. 5**). De même qu'Enée, Didon est la proie d'un Dieu. Comme une Thyiade (c'est-à-dire une bacchante de Delphes, ou sectatrice de Bacchus) elle s'abandonne à l'ivresse lubrique, au déchaînement des sens. Sur le mont Cithéron, qui sépare l'Attique de la Béotie étaient célébrées les fêtes triennales de Dionysos-Bacchus. Ce culte, d'origine orientale, ne gagna Rome qu'au 1er siècle avant J.-C. Tout le vocabulaire ici employé est grec. Sous-jacente à l'opposition entre Didon et Enée est celle entre le dieu de la raison (ici Jupiter) et le dieu de la folie, des forces naturelles et inconscientes, Bacchus; c'est l'opposition entre Apollon et Dionysos, développée par Nietzsche. Didon accusera même Enée, le sage, de folie, pour vouloir naviguer l'hiver, alors qu'il obéit aux ordres de la raison divine. Nous accuserions aujourd'hui de sexiste l'idéologie sur laquelle Virgile s'appuie ici. Il ne faut pas juger, cependant, sur ce seul passage, car Enée, c'est aussi l'homme, le mari, abandonnant sa compagne (Thésée et Ariane, Jason et Médée, Dom Juan et Elvire, le chevalier et la religieuse des *Lettres portugaises* de Guilleragues). Le Dossier suggéré pourra aisément être élargi, soit à la peinture (Rubens, Lebrun, Coypel, Natoire, etc), soit à la situation de la femme dans le couple.

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

L'Enéide, de Virgile est publiée aux éditions des Belles-Lettres et dans les classiques Garnier.

Études :

JACQUES PERRET, *Virgile*, Coll. "Ecrivains de Toujours", n° 47, éd. du Seuil, 1959.
PIERRE BOYANCÉ, *La religion de Virgile*, Coll. Mythes et Religions, P.U.F., 1964.

ROLAND SONNE DE L'OLIFANT

(Livre de l'élève, pp. 265 à 268)

Roland, trahi par son ennemi personnel, Ganelon, aurait pu se sauver s'il avait plus tôt appelé Charlemagne à l'aide. Par orgueil, par démesure, il refuse trop longtemps. Il s'y résoud enfin. Son courage physique, sa prouesse individuelle ont échoué. Il prouve alors sa force morale, reconnaît son erreur, accepte l'ordre humain et divin en faisant amende honorable. L'individu renouvelle son allégeance envers son suzerain et son Dieu, aux dépens de l'amitié, de l'amour et de sa vie. A Charlemagne appartiendra de venger son neveu en vainquant les Sarrasins et en leur imposant la foi chrétienne.

ÉTUDE DU TEXTE :

1. La disposition du texte.

Le poème est écrit en strophes ou laisses assonancées, qu'on peut analyser sur l'exemple donné en vieux français. Sur les neuf ici données, sept commencent par "Roland" (avec de menues variantes), une par "l'Archevêque" et la dernière par "l'empereur". La hiérarchie sociale sert de premier principe organisateur. La disposition d'ensemble **(Q. 1)** est simple : la proposition faite par Roland de sonner l'olifant est contestée par Olivier **(V. 1 à 35)**; l'évêque tranche en faveur de Roland, mais au nom des valeurs chrétiennes **(V. 36-50)**, que Roland accepte **(V. 51)**. Roland sonne et peu à peu, à mesure qu'il s'épuise, son message est compris par les Francs **(V. 52 à 104)**, trop tard, commente le narrateur **(V. 105)**. La seconde partie présente un développement ordonné (qu'on étudiera à propos de la répétition : **Q. 5**), tant des appels de trompe que des répliques des personnages. Il y a en effet un nouveau dialogue. Charlemagne entend et soupçonne la vérité par deux fois **(V. 56-57** et **65-68)** : noter la progression d'*entendre* à *écouter*, du nombre des personnages concernés. Dialogue à trois voix : Charlemagne, Ganelon et Naime. Charles deux fois constate et pressent; Ganelon et Naime argumentent; alors Charlemagne tranche, comme plus haut l'archevêque. La disposition du passage, avec sa grande souplesse de détail, est soigneusement équilibrée. Le passage d'un lieu à l'autre se fait peu à peu et comme musicalement : la représentation simultanée ne procède pas d'une juxtaposition maladroite mais d'une gradation savante, concertante, par un échange des rôles.

2. Roland et Olivier.

Le dialogue entre Roland et Olivier **(Q. 2)** se déroule dans une dérive apparente, avec des lacunes très significatives : Roland répond d'abord **(V. 11)**, puis ne peut que se défendre **(V. 21)**. Il ne se soucie plus de lui-même une fois sa décision prise, mais Olivier, par son amitié et sa colère l'oblige à assumer son détachement. Olivier passe de la honte qui retomberait sur Roland **(V. 4 à 10)** à celle des combattants (clairement énoncée au vers 17). Le sentiment de sa propre honte lui fait alors refuser sa sœur à Roland, car il ne pourrait s'allier à un lâche; mais la réaction des vers **18 à 20** s'explique aussi bien par la volonté de blesser. Colère passagère, personnelle, qui rompt l'argumentation à laquelle Olivier revient en l'élargissant : il ne pense plus à la personne de son ami, ni à celle de leurs compagnons ou de lui-même, mais au service de l'empereur et à la honte qui retombera sur le pays :

"France en sera honnie" (**V. 33**). La colère dépassée, Olivier termine sur des paroles d'apaisement et de regret.

3. Deux discours : l'archevêque et Ganelon.

L'archevêque revient à l'enjeu véritable du débat (**Q. 3**) : l'opportunité de sonner. Aux considérations d'honneur humain, personnel, chevaleresque et national, il répond d'abord en guerrier (**V. 43-44**), puis en chrétien, soucieux non des affirmations individuelles, mais de la collectivité : vaincre l'ennemi, respecter les rites religieux.

Ganelon oppose habilement Charlemagne à Roland : sagesse de l'empereur – irresponsabilité de Roland. Roland mérite la colère de Dieu (**V. 72-73**), de l'empereur (**V. 74-78**) par son orgueil et sa désobéissance. Qu'il ait lavé le sang des prés (**V. 77**), c'est enfantillage et forfanterie, mais c'est aussi dissimulation du sang des Francs, qu'il a fait couler par son audace (**V. 77**). Le "bon vassal" (**V. 76**) est ironique par son double sens : homme courageux, certes, mais oublieux de sa subordination. La guerre est pour lui un jeu (**V. 80**), une chasse au lièvre (**V. 79**). Cette attaque contre le comte Roland, Ganelon la cache derrière un éloge final (**V. 81**), mais ce jeune preux ne doit pas les empêcher de rejoindre la "Terre des Aïeux" (**V. 83**) (contraste implicite, appel indirect au "vieux" roi).

4. Sens et effets.

La répétition est partout présente (**Q. 5**). La plus visible est celle des "Roland dit", "Olivier dit", où ne changent que les noms des locuteurs; le verbe est "dire" ou "répondre," Ce qui paraît monotone à la lecture est une nécessité d'une œuvre faite pour la récitation. La répétition des mots dans le style oral est inévitable et bonne : les critères du style écrit ne s'appliquent pas. L'auteur varie parfois, ainsi au **vers 11** : "Le comte" pour Roland, employé au vers suivant, mais aux **vers 51** et **52** le nom de Roland est simplement répété; parce qu'il est plus clair en fin de laisse et qu'il marque le début de l'action suivante (notez que le nombre de syllabes n'est pour rien dans le choix, "Rollant" et "li cuens" faisant également deux syllabes). Beaucoup plus intéressant est l'usage de la répétition avec variation et expansion. Le poème procède par vagues successives, croissantes et décroissantes; l'exemple le plus net se trouve dans la sonnerie même : deux vers, puis quatre et, enfin, trois (**52-53, 60-64, 83-86**), marquant trois moments et trois degrés d'intensité. On notera la répétition insistante du mot "bataille" : supposition (**V. 57**), dénégation (**V. 69**), affirmation (**V. 90**), dont la modalité change selon le contexte. Le mot "cor" sert de support à l'effet le plus soutenu et qui culmine dans les assonances de la dernière laisse, que la traduction a partiellement maintenues.

Les thèmes proposés en **Recherches** et **Essais** sont destinés soit à favoriser l'étude de la *Chanson de Roland,* soit à poser le rapport de l'épopée guerrière avec les faits historiques.

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

La Chanson de Roland est parue dans *Poètes et Romanciers du Moyen Age,* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

Etudes sur la Chanson de Roland :

P. LE GENTIL, *La Chanson de Roland,* Paris, 1955.

R. MENENDEZ PIDAL, *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs,* Paris, 1960.
J. DUFOURNET, *Cours sur la Chanson de Roland,* C.D.U., 1972.

Etudes sur d'autres chansons de geste :

EDMOND FARAL, *La légende Arthurienne,* éd. H. Champion, 1929, rééd. 1969.
C.E. PICKFORD, *L'évolution du Roman Arthurien en prose vers la fin du Moyen Age,* éd. Nizet, 1960.
E.O. SVEINSSON, *Les Sagas irlandaises,* éd. Droz-Genève, 1961.
GEORGES DUMÉZIL, *Du Mythe au roman, La Saga de Hadingus,* P.U.F., 1970.
GEORGES DUMÉZIL, *Mythe et Epopée,* t. II, "Bibliothèque des Sciences humaines", Gallimard, 1971.
X. DE LANGLAIS, *Le roman du Roi Arthur,* Piazza, 1971.

Points d'Histoire :

JOSEPH CALMETTE, *Charlemagne,* Coll. "Que sais-je ?" n° 471, P.U.F., 1945, rééd. 1960.
LOUIS HALPHEN, *Charlemagne et l'Empire Carolingien,* Coll. Evolution de l'Humanité, éd. A. Michel 1947, rééd. 1969.
MARC BLOCH, *La Société féodale,* Coll. "Evolution de l'humanité", éd. A. Michel, 1949, rééd. 1968.
PAUL ZUMTHOR, *Histoire littéraire de la France médiévale,* éd. H.Champion, 1954, rééd. 1973.
JACQUES LE GOFF, *Les Intellectuels au Moyen Age,* coll. "Microcosme", éd du Seuil, 1957, rééd. 1973.
PH. du PUY DE CLIMCHAMPS, *La Chevalerie,* coll. "Que sais-je ?" n° 972, P.U.F., 1959.
HENRI DAVENSON, *Les Troubadours,* coll. "Microcosme", éd. du Seuil, 1961.
ROBERT BOUTRUCHE, *Seigneurie et Féodalité,* tome 1, éd. Aubier-Montaigne, 1967.
HENRI-IRÉNÉE MARROU, *Les Troubadours,* coll. "Points", éd. du Seuil, 1969.
PH. WOLF, *L'éveil intellectuel de l'Europe,* coll. "Points", éd. du Seuil, 1971.
J. PAUL, *Histoire intellectuelle de l'occident médiéval,* coll. U, éd. A. Colin, 1973.

LE FRIPON SE BRÛLE L'ANUS ET MANGE SES PROPRES ENTRAILLES

(Livre de l'élève, pp. 269 à 270)

Le Fripon a fait d'abord danser les canards les yeux fermés et en a étranglé un certain nombre, qu'il met à rôtir sous la cendre (cf. l'épisode de Chante-clair dans le Roman de Renart). *Le Fripon décide de se reposer et confie la garde à son anus. Des renards s'approchent. Trois fois, une détonation les effraie, mais ils s'accoutument au bruit : "L'anus du Fripon faisait tout le temps "Pouh, pouh, pouh !" , mais les renards restèrent jusqu'à ce que le dernier morceau de canard rôti sur les broches eût été dévoré." Les renards partis, le Fripon se réveille.*

Un épisode antérieur illustre le morcellement du Fripon. Il vient de tuer un buffle et le dépèce de la main droite : "Pendant qu'il était en train de procéder de la sorte, la main gauche se tendit pour saisir le buffle. : "Retire-toi, le buffle est à moi. Arrête, sinon je te blesserai avec mon couteau !" s'écria la main droite. "Je te couperai en morceaux" poursuivit-elle, "oui, certainement, voilà ce que je ferai." Alors, la main gauche lâcha prise, mais elle revint bientôt à la charge et s'empara de la main droite. Elle la saisit au poignet au moment même où elle avait commencé à écorcher le buffle. Ceci se répéta plusieurs fois. C'est de la sorte que les deux mains du Fripon se querellèrent. Cependant cette dispute dégénéra bientôt en un combat furieux durant lequel la main gauche fut sérieusement blessée. "Oh, oh, pourquoi ai-je fait cela ? Pourquoi donc ai-je fait cela ? Je me suis fait mal." La main gauche saignait vraiment très fort." (op. cit. p. 18-19). *On trouve un motif comparable dans la* Marmite *de Plaute, repris dans l'*Avare *de Molière et dans le répertoire clownesque.*

La "divinité" du Fripon n'apparaît, dans le chapitre proposé, que dans le caractère primordial de son expérience et la signification étiologique qui en est proposée. Plus qu'un héros civilisateur (comme Haburi dans le texte suivant), il est un anti-héros, dont le comportement aberrant justifie les institutions sociales. L'apprentissage de la nature humaine, du corps, est plus universel : outre l'exemple des mains et de l'anus, le cycle nous montre le fripon portant d'abord ses intestins enroulés autour de son corps et son pénis sur le dos, dans une boîte.

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Le comportement du Fripon.

Le Fripon feint aussi la naïveté (**Q. 1**), puisqu'il prétend expliquer la "réduction" des canards. Qu'il feigne ou non importe peu : c'est l'absurdité dramatique de la situation et des propos qui suscite le rire. Le récit appelle le mime.

Le rapport contradictoire du Fripon à son anus vient tout simplement de ce qu'il lui parle, non pas comme à un autre, mais comme à un familier (**Q. 2**). La distance du Fripon à l'anus est indéfinissable comme il ressort du passage où le Fripon confie à l'anus la garde des canards : *"Eh bien, mon petit frère, c'est à toi maintenant de les surveiller pendant mon sommeil. Si quelqu'un approche, chasse-le.* C'est à son anus qu'il parle de la sorte. Ensuite il se coucha de manière que son anus pût voir le feu et il s'endormit." L'anus est différent du nôtre : il a une bouche. Mais il est proche

("petit frère"). L'identité est découverte dans la punition (**l. 23 à 26**). A noter que la forme de cette figure mythique est indéfinissable et variable, ni dieu, ni homme, ni animal.

2. Sens et effet.

Les **lignes 31-32** montrent que le Fripon tourne en rond (**Q. 3**). La faim dévorante, l'humeur vagabonde et la sensualité effrénée sont les traits dominants du héros. Le rapport à l'espace n'est pas mieux défini que le rapport au corps propre.

La découverte qu'il a mangé ses propres intestins est surprenante pour lui, mais aussi pour nous, qui ne connaissons pas davantage son corps primitif (dimension et position des entrailles avant le rétrécissement, la perte des parties surnuméraires et la ligature finale). Dans un autre épisode, il met en place ses organes sexuels (qu'il portait avant dans une boîte) parce que l'écureuil se moque de lui. Avec son pénis primitif, il pourchasse le moqueur dans le tronc d'arbre où il s'est réfugié : "Il sortit alors son pénis et s'en servit pour fouiller à tâtons l'intérieur de l'arbre creux (. . .). Il déroula alors encore un bout de son pénis (. . .) des bouts de plus en plus longs de son pénis qu'il introduisit de plus en plus profondément dans le creux de l'arbre (. . .) Mais il ne put toujours pas en atteindre le fond (. . .) Il retira tout à coup son pénis. Il vit alors avec stupeur qu'il ne lui en restait qu'un tout petit bout (. . .) "Des restes de mon pénis, je créerai des plantes qui serviront aux hommes." Il prit alors l'extrémité de son pénis, la partie qui est dépourvue de prépuce et il proclama : "Ceci, les hommes le nommeront nénuphar." En prononçant ces mots, il le jeta dans le lac tout proche. Puis il prit les autres morceaux et dit à tour de rôle : "Ceci, les hommes le nommeront pomme de terre. Ceci les hommes le nommeront navet (. . .) artichaut (. . .) haricot nain (. . .) érythrone (. . .) acanthe (. . .) riz." Tous ces morceaux, il les jeta dans l'eau." Ce récit étiologique (**Recherche**) présente aussi une dimension cosmique. Non seulement Wakdjunkaga est le clown primordial, le premier homme, qui prend donc conscience de son humanité en même temps qu'il devient homme (ce pourquoi il ne saurait sans une nouvelle réduction être interprété strictement comme un symbole psychanalytique), mais encore il est le héros civilisateur et le dieu créateur qui apporte aux hommes les plantes culinaires et la connaissance de celles-ci (Comparez avec l'extrait d'Hésiode, **p. 244, l. 56-65**, et la fabrication des pirogues par Haburi, **p. 274**).

3. Recherches et Essais.

Les commentaires de C.G. Jung, Charles Kerényi et Paul Radin (**Exposé**) *permettront de développer le sens du personnage et du mythe. A défaut du livre, publié en 1958 et difficilement accessible, on songera à la psychologie du premier âge, au statut "divin" des "fous" dans certaines sociétés dites "primitives"; dans une autre direction, les personnages de guignol, polichinelle ou arlequin fourniront des comparaisons, ou des grands comiques du cinéma (Chaplin, Buster Keaton, Fernandel, Jerry Lewis . . .).*

Les cycles européens - *(Roman de Renart, Pantagruel, Till l'Espiègle, Lazarillo)* (**Exposé**) - apportent des sujets littéraires plus accessibles : c'est un des aspects du picaresque (voir *Encyclopaedia Universalis* et la préface de M. Molho, p. 334 du manuel); on pensera à *Mort à crédit* de Céline et au personnage de Dean dans *Sur la Route* de Kérouac.

BIBLIOGRAPHIE :

Études :

Pour les cycles épiques et épopées de tradition non européennes, on trouvera des textes dans la Collection "Connaissance de l'Orient" chez Gallimard, aux éditions Maisonneuve et Larose, Présence africaine, Julliard, Nathan (collection "Littérature africaine").

On peut citer :

CHEN-FOU, *Récits d'une vie fugitive,* coll. "Connaissance de l'Orient", série chinoise, éd. Gallimard, 1968.
KENKÔ URABE, *Les heures oisives,* coll. "Connaissances de l'Orient", série japonaise, éd. Gallimard, 1968.
D.T. NIANE, *Sounjata, épopée mandingue,* éd. Présence africaine, 1970.
LYLIAN KESTELOOT, *L'épopée traditionnelle,* coll. Littérature africaine, éd. F. Nathan, 1971.
SOUR-DAS, *Pastorales,* coll. "Connaissance de l'Orient", série indienne, éd. Gallimard, 1971.
DA MONZON DU SEGOU, *L'Epopée Bambara,* 4 t. Coll. Littérature africaine, éd. F. Nathan, 1972.

HISTOIRE DE HABURI

(Livre de l'élève, pp. 271 à 275)

Les questions fondamentales que soulève ce texte sont posées en Exposé *et en* Essai. *Elles peuvent s'aborder à des niveaux variables d'information et de réflexion théorique. La seule préparation convenable en profondeur consiste en la lecture du deuxième volume des* Mythologiques *de Lévi-Strauss.*

Le structuralisme s'est proposé l'étude du fonctionnement intrinsèque d'un domaine d'activité humaine. De son premier domaine, l'économie, il avait été étendu par Saussure à la linguistique et par les socio-linguistes américains, parmi d'autres, à l'ethnologie et à la linguistique. L'analyse intrinsèque des objets littéraires avait d'une part été abordée par les formalistes russes, (écoles de Prague et, à un moindre degré, de Copenhague) d'autre part par la "nouvelle critique" anglo-américaine qui s'opposait à l'histoire traditionnelle de la littérature. Sous l'impulsion de Roland Barthes en particulier, une sémiologie française a prétendu appliquer la distinction fondamentale de Saussure entre signifiant et signifié au domaine littéraire et sociologique. Ce projet d'une science de la signification a permis d'éclairer les présupposés de l'enseignement scolaire du fait littéraire, mais a échoué à jeter les bases d'une approche scientifique. Des hypothèses, formulées comme des grilles, ont été appliquées à des textes, mais non vérifiées. Sans faire ici de polémique, force est de constater qu'aucune grande entreprise de recherche sur les textes n'a été tentée, même sur le conte populaire, alors qu'on s'appuie volontiers sur l'ouvrage de Propp, Morphologie du conte. *Or, Propp avait abouti à une impasse dans sa tentative formaliste et s'était, par la suite, pour cette raison, dirigé vers le folklore.*

Les Mythologiques *de Lévi-Strauss tiennent compte de cet échec. Cet auteur estime, en effet, que les contes populaires européens survivent à une culture néolithique que nous connaissons fort peu : leur horizon culturel ferait défaut au lecteur. Une forme simple comme le conte/le mythe (de nombreux chercheurs considèrent que le conte est une forme dégradée du mythe) devait donc s'étudier là où restent accessibles les moyens de sa lisibilité. Le projet de l'ethnologie s'oppose clairement à celui des formalistes (Barthes ancienne manière, Greimas, Genette et Kuentz dans leur visée rhétoricienne – voir la nouvelle position de ce dernier dans* Littérature, *18/1975, "Frontières de la rhétorique", p. 3-15) : la logique des mythes ne peut être appréhendée que par la connaissance de la culture, c'est-à-dire que l'opposition signifiant/signifié doit être médiatisée par le travail même de l'ethnologue.*

Nous ne pouvons envisager ici le rapport du structuralisme avec l'histoire, puisque le mythologue s'intéresse à des textes non-historiques. Mais l'absence d'une tendance structurale historicienne dans les études littéraires françaises nous interroge sur notre aliénation présente : seule une science rêvée permettait de concilier dans une société technocratique l'intérêt pour les choses littéraires et la respectabilité intellectuelle.

Les ouvrages de Lévi-Strauss ne répondent pas directement aux préoccupations des littéraires, mais ils apportent une méthode sérieuse et, bien entendu, nécessaire dans l'analyse des mythes. Ils s'efforcent de découvrir la logique qui préside à l'utilisation et à la transformation dans un "mythe-type", ici Le Festin de la Grenouille, *de "motifs" (dans la terminologie des folkloristes européens), par exemple celui de la femme retenue par la main (le bras) dans la fissure d'un tronc d'arbre. La lecture proposée est contextuelle, car elle sert à élucider la matrice qui a engendré tel mythe, donc*

à expliquer un corpus. Lévi-Strauss élucide les points difficiles de l'Histoire de Haburi, ceux qui nous échappent parce que nous ignorons les données géographiques et culturelles ("la moelle du palmier/ité/"), mais n'explique pas l'ensemble du texte en lui-même. Le grave problème de méthode est celui de la constitution du corpus. L'auteur écrit, page 99, à propos de l'Histoire de la fille folle de miel, de son vil séducteur et de son timide époux : "Si nous n'avions pas déjà constitué, à l'aide d'exemples provenant du Chaco, le groupe des mythes dont l'héroïne est une fille folle de miel, nous serions probablement incapable de le retrouver ailleurs. Pourtant, ce groupe existe aussi dans l'intérieur du Brésil et particulièrement chez les Gé centraux et orientaux; mais sous une forme curieusement modifiée et appauvrie, de sorte que certaines versions laissent à peine deviner le motif de la fille folle de miel, réduit à une brève allusion. Ou bien, il est enveloppé dans un contexte si différent qu'on hésite à la reconnaître tant qu'une analyse plus fouillée n'a pas atteint, derrière des intrigues superficiellement divergentes, un même schème fondamental grâce auquel elles reprennent leur unité."

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Les moments du texte.

La disposition du texte apparaît dans sa présentation typographique : mariage, meurtre du mari par Jaguar qui usurpe son apparence mais se trahit; refuge chez Wau-uta; celle-ci tue Jaguar mais (en échange) prend soin de Haburi (le fils de la sœur aînée); Wau-uta fait grandir Haburi (change son apparence) et prétend qu'il a disparu; Haburi se conduit mal en honorant Wau-uta et non sa mère; les loutres lui expliquent la vérité; il change de conduite, attirant l'hostilité de Wau-uta; Haburi façonne pour la fuite des pirogues qui deviennent canards; tentative de fuite de Haburi avec sa mère et sa tante; Wau-uta retient l'embarcation, aussi Haburi la punit-il (Q. 1).

2. Sens et effets.

L'obtention merveilleuse du mari (Q. 2) ne se comprend qu'à l'aide d'explications ethnographiques. "L'époux surnaturel se manifeste à l'occasion de l'abattage des palmiers pour en extraire la fécule. Vers l'époque où *Mauritia flexuosa* commence à porter des fruits, les Warrau coupent l'arbre et entaillent longitudinalement le tronc pour exposer la moelle fibreuse qui remplit l'intérieur. Le tronc ainsi creusé sert d'auge. On y verse de l'eau tout en triturant la pulpe qui libère une masse considérable d'amidon. On retire alors la fibre et, quand l'amidon s'est déposé en sédiment, on le moule et on fait sécher sur le feu les pains ainsi obtenus (*Roth, 2, p. 216*). L'autre espèce de palmier citée au début du mythe, et dont le feuillage se transforme en homme, est *Euterpe edulis* que les Indiens abattent pour récolter plus facilement les fruits mûrs. Après les avoir ramollis dans une auge pleine d'eau tiède (bouillante, elle les durcirait), on écrase les fruits au mortier. La compote se boit fraîche, sucrée avec du miel et allongée d'eau *(ibid., p. 233-234)" (p. 157)*.

La phrase "mais les sœurs se mirent à pleurer leur mari mort" (Q. 3) est doublement habile : la mort de Jaguar prouve définitivement qu'il était un faux mari; le deuil bruyant justifie la tentative d'éloignement. Cette phrase contredit-elle, cependant, ce qui a été dit plus haut : "l'aînée des deux sœurs l'eut pour mari" (l. 11) ? Non. Le mythe fonde la bigamie pratiquée en Guyane avec différenciation des rôles : la seconde femme "n'est rien qu'une épouse. Tandis que l'autre apparaît sous des rôles bien définis de cultivatrice, de cuisinière et de mère" *(p. 157)*.

3. Analyse d'un comportement.

Ce résumé peut déboucher sur une analyse narrative, très différente de l'analyse ethnographique.

Haburi est le héros de l'histoire, mais son rôle se transforme : d'abord passif (**l. 13-81**), il se fait actif (**l. 98-149**) après l'intervention des loutres (**l. 82-97**). Jaguar convoite en effet l'enfant et non la mère (rôle paternel avec une agressivité latente, car Jaguar est un ogre); Wau-uta convoite aussi l'enfant "pour qu'il puisse être son amant" (**l. 68-69**) : fausse mère amoureuse dont l'attitude mérite l'étude textuelle détaillée (**Q. 4**). Lévi-Strauss écrit à son sujet : "Cette histoire d'un garçon recueilli par une protectrice pleine d'arrière-pensées, qui commence par jouer les mères avant de s'installer dans le rôle d'une vieille maîtresse, mais en prenant soin qu'une certaine équivoque subsiste sur ses sentiments ambigus, il faudra attendre *Les Confessions* pour que notre littérature ose l'aborder" *(p. 155)*. Haburi est soumis à Jaguar puis à Wau-uta. L'est-il également aux loutres, comme le suggère l'analyse ethnographique ? Lévi-Strauss écrit : "La vieille grenouille dote Haburi d'un organe et d'appétits hors de proportions avec son âge véritable; d'autre part, les loutres rétablissent la situation et elles vont plus loin encore quand elles font remonter sa plus petite enfance à la conscience du héros, au cours de ce qui peut être considéré comme la première cure psychanalytique de l'histoire ..." *(173)*; mais il rappelle également en note "le rôle didactique de la loutre lors de l'initiation du chaman." L'interprétation paraît contestable quant à l'âge du héros, puisqu'il est devenu un *adolescent* (**l. 60**). Lévi-Strauss ne présente-t-il pas quelques pages plus loin *(177-178)* un point de vue également ambigu : "Impuissant ou doté d'un pénis trop court, l'homme est symboliquement dans l'enfance ou bien il y retourne. Et quand il s'en éloigne de manière excessive ou précipitée, le caractère abusif de ce départ se manifeste soit par un pénis trop long, soit par des excréments (trop) puants. Qu'est-ce à dire, sinon que chez l'homme les selles puantes correspondent au même type de phénomène que, chez la femme, les règles illustrent plus normalement." Si les selles correspondent aux règles, peuvent-elles signifier une régression infantile ? Sans nier le rapport établi entre la grenouille et les loutres, il semble que dans ce mythe, les loutres jouent surtout le rôle d'initiateurs, corrigeant selon la culture, la puberté purement sexuelle (naturelle) que Wau-uta a magiquement donné à Haburi.

Qu'on juge ou non valide l'analyse narrative proposée, on peut faire contraster les deux interprétations. Si les loutres gouvernent Haburi comme, auparavant, Jaguar et Wau-uta, la logique narrative s'appauvrit considérablement.

4. Le mythe et les animaux.

Le rôle des animaux (**Q. 5**) surprend par son humanité. Il repose sur un système de pensée profondément différent de la conception biblique des "règnes" fixes et hiérarchisés. Dans *La Pensée sauvage,* Lévi-Strauss écrit : "Les sociétés que nous appelons primitives ne conçoivent pas qu'il puisse exister un fossé entre les divers niveaux de classification; elles se les représentent comme les étapes, ou les moments, d'une transition continue" *(p. 182)*.

5. Haburi, héros culturel ?

Un héros culturel (**Q. 6**) apporte aux hommes des techniques ou des connaissances fondamentales. Ainsi Prométhée avait-il donné aux Grecs le feu. "L'organisation zoologique et naturelle (. . .) résulte d'une conquête culturelle : celle de l'art de la navigation, dont l'invention était requise pour que les canards pussent s'incorporer des objets techniques – les pirogues – auxquels ils sont redevables de leur aspect actuel. Cette conception implique que les canards ne font pas partie du règne animal à titre originel. Dérivés d'œuvres culturelles, ils témoignent, au sein même de la nature, d'une régression locale de la culture" *(p. 178)*. Sur cette notion de "régression", Lévi-Strauss s'explique longuement, sans parvenir à fonder peut-être ce jugement de valeur *(p. 178 à 181) :* l'emploi du mot

"règne" paraît curieusement déplacé ici par ses résonances européennes.

Par contre, la vraie mère et la tante du héros ont un faible rôle dans le mythe et plusieurs mythes rapprochés par Lévi-Strauss le soulignent par la comparaison. Dans la mesure où Haburi devient un héros culturel, cet effacement est un faire-valoir (Q. 7).

6. Recherches et Essais.

La question d'Exposé ne peut se traiter sans au moins le deuxième volume des *Mythologiques* et, de préférence, le premier aussi. C'est dans l'auge que se prépare la bière; il y a opposition entre l'auge et le tronc plein de miel, entre l'usage des deux boissons (car le miel se boit). Les excréments dénotent la pourriture. Il est question de gibier à plume mais pas de cuisson. C'est pourquoi ce mythe n'est pas étudié dans *Le cru et le cuit* (1er vol.). L'opposition et la complémentarité entre le miel et le tabac *(Du miel aux cendres,* 2ème vol.) ne sont pas illustrées dans l'Histoire de Haburi.

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions des œuvres de Lévi-Strauss :

Tristes tropiques, éd. Plon, 1955.
Anthropologie structurale, éd. Plon, 1958.
La Pensée sauvage, éd. Plon, 1962.
Mythologiques I, II, III et IV, éd. Plon, 1962 à 1971.
Anthropologie structurale, II, éd. Plon, 1973.

Études :

PAUL MERCIER, *Histoire de l'anthropologie,* coll. Sup., P.U.F., 1966.
JEAN POIRIER, *Histoire de l'ethnologie,* Coll. "Que sais-je ? " n° 1338, P.U.F., 1968.
E. LEACH, *Lévi-Strauss,* Coll. "Maîtres modernes", éd. Seghers, 1970.
J. M. AUZIAS, *Le Structuralisme,* Coll. "Clefs", éd. Seghers, 1971.
J. GUIART, *L'Ethnologie,* Coll. "Clefs", éd. Seghers, 1971.
A. DUCROS, *L'Anthropologie,* Coll. "Clefs", éd. Seghers, 1972.
DAN SPERBER, *Le Structuralisme en anthropologie,* Coll. "Points", éd. du Seuil, 1973.

Thucydide
LA PESTE D'ATHÈNES

(Livre de l'élève, pp. 279 à 284)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Un historien grec : Thucydide.

La notice introductive de l'édition citée apporte des éléments solides de présentation (dus à Raymond Weil), qui répondent aux **Q. 1, Q. 2 et Q. 3** :

"Le récit de certains épisodes offrait à Thucydide l'occasion de se livrer à des analyses particulièrement développées; et, si celles qui sont militaires s'insèrent tout naturellement dans la trame même de ce récit, d'autres finissent pas s'en détacher et par constituer plutôt des descriptions que des narrations. Ces deux sortes d'analyses seront examinées ici, pour plus de commodité, dans l'ordre même du livre II.

La peste d'Athènes.

La description de la peste d'Athènes (47-54) était, dès l'antiquité, un texte célèbre : l'imitation de Lucrèce (VI, 1138-1251) en fait foi, avec la série des évocations littéraires qui devaient, plus tard, s'en inspirer (cf. édition Marchant : *ad loc.*).

Aussi bien cette suite de chapitres révèle-t-elle, de la part de Thucydide, un soin et un intérêt exceptionnels.

Après deux paragraphes d'introduction, portant sur la nouveauté de la maladie, sur l'origine de l'épidémie et sur la méthode suivie dans la description (47-48), Thucydide énumère, de façon très détaillée, les divers symptômes (49); puis il complète l'analyse en évoquant : le caractère extraordinaire du mal, qui s'étendait aux animaux (50), la fréquence des morts et les effets de la contagion (51), les circonstances qui aggravèrent l'épidémie (52) et ses conséquences morales (53); enfin, il ajoute, en une sorte d'épilogue, des remarques sur l'oracle qui passait pour annoncer ce fléau (54).

Le plan est donc rigoureux et l'analyse complète.

En outre, on ne peut manquer d'être sensible au souci scientifique qui anime tout l'exposé.

A bien des égards, ce souci apparente Thucydide aux médecins contemporains; et de nombreuses études ont signalé les parentés existant entre le texte de l'historien et les écrits hippocratiques, tant du point de vue de la méthode que du vocabulaire. En dehors même de certaines expressions qui paraissent caractéristiques des habitudes médicales, comme *προειδέναι* (47.5; 51.6; cf. le "Prognosticon" hippocratique) ou comme l'emploi de *πρόφασις* à 49.2, ce vocabulaire est, en effet, tout à fait technique; de nombreux mots, qui ne se retrouvent nulle part ailleurs dans l'œuvre de l'historien, semblent avoir été employés, avec la même valeur, par les médecins; et l'on ne saurait échapper à la conclusion que Thucydide connaissait leurs travaux et s'intéressait à leurs recherches : il peut avoir voulu y contribuer à son tour.

Cependant, il convient de préciser que ce souci d'enquête scientifique, qui transparaît ici, ne se

présente pas, chez lui, comme un élément d'emprunt : on y reconnaît le souci qui préside à toute la composition de son histoire. Et l'enthousiasme intellectuel est bien celui que l'«Archéologie», par exemple, exprime de façon si frappante. Une fière confiance dans la valeur scientifique de l'analyse se marque ainsi en une série de passages d'un ton bien personnel – ceux qui n'ont plus de place dans l'imitation de Lucrèce. Ce sont d'abord les premiers mots, où se traduit le regret que les médecins n'aient point eu l'expérience de ce mal, ce qui leur eût permis de le soigner (47.4); puis ceux par lesquels Thucydide, à 48.3, indique son but : il pense que l'on s'interrogera sur les causes de la maladie, mais, en savant qui ne méconnaît pas la valeur d'une observation rigoureuse, il se contente, lui, de chercher à décrire les symptômes; et il semble presque se féliciter d'avoir eu, en fait, l'occasion de les observer sur lui-même; en tout cas, il compte bien que cette description si exacte présentera une utilité pratique pour les hommes de l'avenir. Aussi bien, pour précise qu'elle soit, sa description tend-elle à dégager la forme générale de la maladie, en écartant les cas d'espèce (51.1).

Or, ces trois préoccupations sont bien celles qui caractérisent le mieux la méthode historique de Thucydide. La rigueur de l'observation est prônée avec insistance dans le chapitre I.22 ; d'autre part, Thucydide, au livre V, semble presque se féliciter d'avoir été un exilé et d'avoir pu ainsi se renseigner plus librement. Enfin, l'effort de généralisation et le souci d'une utilité pour l'avenir sont exprimés, à la fin du même chapitre I.22, avec une force exceptionnelle : "Si l'on veut voir clair dans les événements passés et dans ceux qui, à l'avenir, en vertu du caractère humain qui est le leur, présenteront des similitudes ou des analogies, qu'alors, on les juge utiles, et cela suffira ." La description de la peste procède donc exactement des mêmes intentions et des mêmes méthodes que le récit de la guerre; et l'on peut même dire qu'elle les illustre de façon particulièrement frappante.

Cette similitude peut suggérer une influence des recherches médicales sur la formation intellectuelle de l'historien. Elle montre, en tout cas, combien cet esprit scientifique – qui commençait alors à se répandre dans diverses formes de recherche – lui était, en fait, essentiel, et avec quelle ardeur il l'appliquait à tous les domaines qu'il touchait.

On aimerait pouvoir ajouter qu'un zèle si pur et si confiant eut les résultats escomptés par l'auteur. Malheureusement, il faut l'avouer, la médecine moderne n'arrive pas à tirer un diagnostic sûr de cette description si soigneusement élaborée. On discute encore aujourd'hui sur la nature du mal qui sévit alors à Athènes. On a pensé au typhus (qui, d'après les arguments échangés par les spécialistes, nous semble le plus vraisemblable), mais aussi à la peste bubonique, à la fièvre typhoïde, à la petite vérole, à l'ergotisme, à la rougeole. Comme on ne saurait soupçonner Thucydide d'inexactitude, on discute surtout sur les possibilités de variation que comporte chaque maladie : ainsi qu'en d'autres domaines, on constate donc que les progrès de la science s'accompagnent d'un scepticisme et d'un relativisme que ne connaissait point la ferveur des premiers adeptes."

(p. XXIX - XXXIII)

2. Narration et description chez Thucydide.

Thucydide a voulu préciser sa narration jusqu'à en faire une description (Q.4). La science de son temps ne lui permettait pas de dépasser l'énumération des signes cliniques apparents; il est vrai qu'on s'interroge encore sur la vraie nature de la "grippe espagnole" de 1919. La connaissance fine d'une épidémie particulière n'est qu'une acquisition récente de la médecine, qui souligne d'ailleurs le caractère historiquement marqué du phénomène, causé par une souche virale ou bactérienne spécifique. On pourra consulter l'ouvrage de Carrière, Courdurié et Rebuffat, *Marseille, Ville morte : la peste de 1720* (Maurice Garçon éd., Marseille, 30, R. Paradis, 1968) : même problème historique, abordé avec des moyens plus riches (sujet d'Exposé).

3. Un problème moral ?

Thucydide soulève le problème des conséquences religieuses *(LII, 3 & 4)* et morales *(LIII, Q. 5)*. On rapprochera son attitude de celle de Bossuet d'une part, de Voltaire d'autre part. Thucydide a écrit : "Dans l'avenir, des événements, en vertu du caractère humain qui est le leur, présenteront des similitudes ou des analogies avec des événements du passé." Il n'a pas énoncé de lois mais tiré des leçons. C'est ainsi que le jugement *(l. 143-4, 152-2, 155)* est tempéré par des considérations réalistes *(LIII, 4)*. L'historien constate comment les hommes se laissent influencer par les circonstances : c'est ce que soulignent dans un autre domaine les interprétations du vers oraculaire *(LIV, 2 & 3)*.

4. Recherches et Essais.

La **Comparaison de textes** proposée élargit la perspective moralisante. Le prologue du recueil de Boccace est court (liaison possible avec les deux contes du *t. II, "Le Conte - la Poésie."*

BIBLIOGRAPHIE :

Études :

JACQUELINE de ROMILLY, *Thucydide et l'impérialisme athénien,* Les Belles Lettres, 1951.
JACQUELINE de ROMILLY, *Histoire et raison chez Thucydide,* Les Belles Lettres, 1956.
CLAUDE MOSSÉ, *La Fin de la démocratie athénienne,* P.U.F., 1964.
FRANÇOIS VANNIER, *Le IVe siècle grec,* Coll. U2 éd. A. Colin, 1969.

Sur la peste et les grands fléaux :

La Peste Noire de 1348 a été, depuis longtemps, un sujet de prédilection pour les historiens anglo-saxons. Citons, entre autres, G. Déaux, *The black death,* Londres, 1969.

En français, il n'existe pas encore d'études d'ensemble du problème; seuls quelques articles et monographies ont été publiées :

Y. RENOUARD, "Conséquences et intérêt démographique de la Peste Noire de 1348", in *Population,* 1948.
E. CARPENTIER, "Autour de la Peste Noire. Famines et épidémies dans l'histoire du XIVe siècle", in *Annales E.S.C. 1962.*
E. CARPENTIER, *Une ville devant la Peste : Orvieto et la Peste Noire,* S.E.V.P.E.N., 1963.
L.F. HOFFMANN, *La Peste à Barcelone,* P.U.F., 1964.
B. BENNASSAR, *Recherches sur les grandes épidémies dans le Nord de l'Espagne à la fin du XVIe siècle,* S.E.V.P.E.N., 1969.
J.N. BIRABEN, *La Peste dans l'histoire de la population : Les hommes face à la peste en France et dans les pays méditerranéens,* 2 vol. éd. Mouton, 1975.
PHILIPPE ARIES, *Essai sur l'histoire de la mort en occident,* éd. du Seuil, 1975.

Exploitation littéraire du thème des grands fléaux.

EDGARD POE, "Le Masque et la mort rouge" in *Nouvelles extraordinaires.*
ALBERT CAMUS, *La Peste,* éd. Gallimard.
JEAN GIONO, *Le Hussard sur le toit,* éd. Gallimard.

W. SHAKESPEARE, *Roméo et Juliette.*
VOLTAIRE, *Lettre sur le désastre de Lisbonne.*
DANIEL DEFOE, *Le journal de la Peste*, dans la Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard.

Tacite
LA MORT DE BRITANNICUS

(Livre de l'élève, pp. 285 à 286)

Voici l'historien narrateur et juge omniscient : il explique, il montre, il juge. La demi-réticence sert à insinuer avec une froideur ironique : "On lit chez la plupart des historiens du temps" (l. 33-34). *Tacite ne se livre pas à une critique des témoignages; il déduit son opinion des faits attestés par d'autres : "aussi ne peut-on plus trouver"* (l. 34-35).

La concision du style, qu'on a vainement imitée en y voyant un procédé, marque néanmoins la distance que l'auteur veut et sait garder vis-à-vis des événements, des personnages et des attitudes : aux lignes 30 à 33, *on croit d'abord que Tacite rejette la superstition de la* foule *et accepte le machiavélisme de* bien des gens. *En y regardant de plus près, on observe que l'opposition entre le vulgaire et l'élite ne porte pas sur le même fait : d'un côté la religion, de l'autre la politique. Or, quelques lignes plus bas* (l. 40 *"mais le stupre l'avait souillé avant le poison"), l'auteur ne récuse pas la valeur religieuse du rite. L'auteur se laisse donc deviner, mais non pénétrer. Il n'est pas vraiment obscur : il dit l'ambiguité.*

On comprend la puissance d'attraction qu'a exercée cette manière parmi les historiens "civils" (par distinction avec "religieux") dont le domaine traditionnel était la politique morale : Voltaire s'y montre encore sensible dans l'Histoire de Charles XII *(ci-dessous). Il a fallu le développement de la narration romanesque d'aventures individuelles pour affaiblir ce modèle.*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition du texte.

Cet extrait comprend deux paragraphes dont chacun présente une forte unité : scène de l'empoisonnement, relation des funérailles (Q. 1). La différence de leur fonction dans l'ensemble de l'épisode relatif à Britannicus explique le changement de point de vue. Le paragraphe XVI montre, le paragraphe XVII conclut. Tous les deux sont fortement construits, l'un autour d'un lieu et d'un repas, l'autre autour d'un temps (la nuit) et du sens des obsèques.

XVI : la mise en scène générale (plusieurs tables à manger - un serviteur chargé de goûter) : la ruse employée pour surmonter ces deux obstacles puis les réactions d'ensemble et celles des trois principaux intéressés (Néron, Agrippine, Octavie) ; la poursuite du festin.

XVII : les détails des funérailles sont négligés au profit de leur préparation : il s'agit de mimer la préméditation et l'escamotage des cérémonies. Les jugements portés sur l'assassinat forment les cinq sixièmes du paragraphe, contre un tiers pour les réactions au paragraphe précédent. Ces jugements couvrent trois moments : le présent (l. 30 à 33), le passé proche (l. 33 à 40), le futur proche (l. 40 à 48) ; opinions immédiates de la foule et des politiques, avis des historiens informés de la souillure préalable, double plaidoyer de Néron sur les funérailles hâtives et sur son deuil.

Ce plaidoyer mérite quelques mots d'éclaircissement : il s'agit du texte d'un édit rapporté au style indirect et incorporé à son propre texte par Tacite. La phrase finale résume un exorde, comme

l'indique l'appel au sénat et au peuple *(senatus populusque)*, formule obligée des discours et publications officiels. La première phrase résume les justifications de la marche suivie pour les funérailles. Aucune référence à la mort de Britannicus : ellipse éloquente de Tacite, surtout après la révélation des amours interdites.

2. Sens et effets.

La subtilité de l'écriture est encore illustrée par la phrase : "On ne voulait pas négliger cet usage ni rendre le crime patent par deux morts à la fois" (Q. 2). Faire présenter la boisson directement à Britannicus devant les personnalités présentes, c'est-à-dire rompre l'usage pour empoisonner, c'était publier le crime. Empoisonner le serviteur et Britannicus en même temps, c'était interdire l'explication épileptique offerte aussitôt par Néron (l. 16-18). Or, bien que Tacite n'en dise rien, il s'agit d'accréditer la version d'une mort naturelle, d'où une exécution publique. Non seulement Tacite ne met pas en doute l'empoisonnement, mais il le met en scène. Le rôle personnel de Néron, ordonnateur et acteur principal du drame, domine ce paragraphe et le suivant. Son audace froide permet au criminel de rassurer les spectateurs, d'humilier, de déshonorer et de calomnier (l'épilepsie) sa victime. Le "on" de la phrase étudiée ne peut être que Néron : on a prémédité, calculé, exécuté, interprété le meurtre, dont on parvient à retirer un bénéfice politique et même moral (l. 45 à 48). Tacite ne fait pas ici l'éloge du sang-froid de Néron : il le donne à lire entre les lignes. Le personnage, historique s'il en est, n'est aussi qu'un effet de style.

Le commentaire consacré à Agrippine (Q. 3) est plus que justifié. La mort de Britannicus est un épisode de la lutte entre la mère et le fils. Son effacement temporaire dans le paragraphe XVII traduit sa peur et son impuissance; son deuil même la contraindra au silence, à noter la reprise du mot "essai" (l. 23), employé plus haut (l. 8) : reprise lourde de menaces. En effet, la première tentative d'empoisonnement contre Britannicus a échoué, la seconde réussit et constitue le premier essai contre Agrippine . . .

Plusieurs mots impliquent des coutumes ou croyances romaines (Q. 4). Que les jeunes nobles s'assoient au lieu de s'allonger pour manger importe peu. Que le corps soit incinéré et non enterré nous rappelle la différence des coutumes mais n'apporte rien à l'intelligence du texte. Les trois autres détails examinés soulignent au contraire l'importance du rituel dans la religion et la mentalité romaines : présages et pureté. Le présage envoyé par les dieux dénonce une souillure qu'il faut laver. "Dans leur marche vers le pouvoir personnel, les ambitieux font flèche de tout bois. Sans qu'il soit possible toujours de distinguer chez eux entre la conviction personnelle et l'imposture, ils cherchent à prouver à la foule leur charisme, leurs qualités mystérieuses et sacrées qui les relient au monde du divin, par la valeur des présages et des prodiges qui, selon eux, les concernent" (Raymond Bloch, "La Religion romaine" in *Histoire des Religions*, t. 1, Pléiade, p. 901-902).

Néron donne au présage un sens différent de celui de la foule : la souillure visée n'est pas l'assassinat, mais la pollution et la mort prématurée. La mentalité romaine est pragmatique : la cause de la souillure retient moins l'attention que le fait, dont il convient d'écarter toute trace. Le raisonnement de Tacite sur les deux impuretés (le poison, le stupre) ne peut se comprendre que par là : le meurtre de Britannicus introduit l'impureté dans la cité, mais cette impureté en élimine une plus grande encore; il apparaît comme un moindre mal. Le responsable de la souillure fait moins horreur que l'être souillé. De même, sans souci des causes, la mort prématurée apporte-t-elle un signe du courroux divin : d'où le rappel de Néron "qu'il était de tradition chez nos ancêtres de soustraire aux regards les funérailles prématurées" (l. 42 à 43). Pour sophistique que nous paraisse l'argumentation de Néron, elle repose sur une conception du monde que Tacite admet. Nous devons faire un effort

d'imagination "ethnologique" pour saisir que la faute de l'agent responsable est moindre que la souillure du patient avili.

Peut-on encore rapprocher le traitement très inégal qu'infligeait naguère chez nous l'opinion publique à la fille-mère et au père présumé ?

3. Recherches et Essais.

Les sujets proposés tiennent de très près au texte de Tacite. Saint-Simon et Racine s'en sont inspirés, chacun selon ses besoins. Le thème littéraire de l'empoisonnement permet, entre autres, d'étudier la conception différente de la responsabilité et de la souillure dans la Grèce ancienne et la France moderne (Mauriac). Plus étroitement, une enquête lexicographique sur *poison, empoisonner, empoisonneur* donnera des enseignements curieux (on songera aussi aux mots de sens voisin : *serpent, vipère, venin . . .*).

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

TACITE, *Les Annales,* Paris, éd. Les Belles-Lettres.

Études :

SUÉTONE, *La vie des douze Césars,* dans le Livre de Poche.
JÉROME CARCOPINO, *Vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire,* coll. "Vie quotidienne", éd. Hachette, 1939, nbs rééditions.
GEORGES-ROUX, *Néron,* éd. Fayard, 1962.
A. MICHEL, *Tacite et le destin de l'Empire,* éd. Arthaud, 1966.
JEAN-LOUIS LAUGIER, *Tacite,* coll. "Ecrivains de toujours", n° 85, éd. du Seuil, 1970.
ROBERT ETIENNE, *Le Siècle d'Auguste,* coll. U2, éd. A. Colin, 1971.

Sur le thème de l'empoisonnement :

G. MONGRÉDIEN, *Madame de Montespan et l'Affaire des Poisons,* éd. Hachette, 1953.
R. VILLENEUVE, *Le poison et les empoisonneurs célèbres,* éd. Plon, 1961.

Bossuet

LA DESTRUCTION DES TEMPLES DE JÉRUSALEM

(Livre de l'élève, pp. 287 à 289)

Bossuet n'a pas voulu écrire une Histoire, *mais un* Discours *sur l'*Histoire Universelle. *D'où le ton oratoire, justifié par l'adresse au dauphin : "Confessons donc, Monseigneur"* (l. 44). *Ce discours ne prétend que rassembler les interventions divines dans les affaires humaines : "Il fallait que tout fût marqué et que le peuple ne pût douter de la vengeance divine"* (l. 9 et 10). *On ne peut imaginer de projet plus rationaliste et totalisant que celui qui tire des Ecritures, inspirées par Dieu selon la tradition judéo-chrétienne, une histoire qui devient un second discours de Dieu. Les Evangiles (nous l'avons vu à propos de la Tentation de Jésus) prolongent et accomplissent l'Ancien Testament : Bossuet prétend seulement extraire des événements le sens que Dieu y a inscrit pour les Chrétiens. La venue du Christ a changé l'élection nationale du peuple juif en élection universelle de la Chrétienté : la seconde destruction du temple démontre l'entêtement des Juifs dans l'erreur; la Jérusalem annoncée par les Ecritures n'est pas terrestre mais céleste. C'est pourquoi les sujets de* Recherches et Essais *s'imposent aujourd'hui pour comprendre la position de Bossuet, qu'on ne saurait confondre avec l'antisémitisme racial du XXe siècle. On consultera utilement l'ouvrage de J. Le Brun,* Bossuet, éd. *Desclée de Brouwer, 1971.*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Les phases de l'argumentation.

L'argumentation repose sur le parallélisme brossé entre deux faits (Q. 1). Le premier paragraphe pose l'équivalence des événements, montrant ainsi en la seconde destruction "la vengeance divine" (l. 1-10). Le deuxième paragraphe établit la différence : la destruction involontaire du temple fut plus complète et remarquable que les violences de Nabuchodonosor. Le troisième paragraphe poursuit la même réflexion sur la situation comparée des Juifs. Le quatrième tire la leçon : l'esclavage définitif. L'argumentation de Bossuet vise à étendre l'idée de la vengeance divine, affirmée en maints lieux de l'Ancien Testament et, en particulier, dans les livres prophétiques, à une époque postérieure à l'Ancien et au Nouveau Testament. Cette histoire n'est plus tirée des livres saints : l'historien prolonge la parole de Dieu en utilisant des sources non-canoniques, l'historien juif Flavius Josèphe essentiellement qui vivait à Rome au 1er siècle de notre ère (l. 22); mais la vérité de l'assertion "poussé, dit Josèphe, par une inspiration divine" (l. 22) est douteuse selon la tradition catholique. Bossuet s'efforce de parler en Père de l'Eglise, sans avoir de titre pour cela.

2. Structure de la comparaison.

Les points fondamentaux de la comparaison sont posés dans le premier paragraphe (Q. 2); les trois paragraphes suivants la poursuivent de manière contrastée : circonstances de la destruction du temple, situation immédiate des Juifs, conséquences lointaines pour le peuple juif. Le contraste entre la

volonté agressive de Nabuchodonosor et la protection inefficace de Tite est appuyé (**l. 13-15** et suivantes) par les conjonctions adversatives (***quoique* l. 15, *mais* l. 17, *malgré* l. 18 et 20**). Les divisions intestines actuelles tranchent avec l'union d'autrefois, elles sont aussi acharnées que la résistance à l'ennemi : d'où l'image de l'enfer, qui dénote bien la situation telle que Bossuet la décrit, mais connote plus fortement encore la malédiction éternelle du peuple juif; comparaison charnière dans l'argumentation, mais dépourvue de valeur historique. La construction rhétorique adoptée par Bossuet l'amène à réserver pour le quatrième paragraphe la comparaison des pertes en hommes et des effets de la sujétion. Toutefois, la modération de Tite, les luttes entre les factions juives font-elles le "poids" devant les horreurs du siège ? La diaspora peut-elle être valablement assimilée à un "esclavage" ? Les nécessités de la démonstration modèlent les faits.

3. Des périodes en contraste.

Bossuet utilise tantôt des périodes oratoires, tantôt des phrases coupées (**Q. 3**). Ce jeu permet, par exemple, de créer un effet d'intensité croissante dans le premier paragraphe. L'alternance apporte une variété, supprime l'emphase ou la sécheresse. Tout naturellement, les périodes oratoires interprètent, les phrases coupées exposent; les unes appartiennent surtout à l'ordre du discours, les autres à l'ordre de l'histoire. Le troisième paragraphe, plus historique, commence et finit par une période; une explication introduit une subordonnée (**l. 32** : "Si la haine".) La phrase "Elle périssait . . . pour l'empire" (**l. 38-40**) montre comment l'argumentation comparative vient rompre la simple accumulation successive des faits, par l'insertion du mot alors ambigu *cependant* (pendant ce temps-là, malgré cela) : la conjonction de coordination *et* ajoute le troisième terme de l'énumération, le plus long et donc le plus accentué, qui paraît continuer la description alors qu'elle l'inverse, Comparons la phrase de Bossuet avec la formulation neutre : ". . . couvert de corps morts. Cependant, les chefs des factions . . .". Même dans les phrases coupées, les procédés d'énumération ternaire s'allient à l'opposition binaire : la phrase précédente en donne un autre exemple (**l. 36-38**). Ici, les mots "violence" et "brigandage" développent "guerre intestine"; d'autre part, dans la première partie de la phrase, le choix des mots "assauts" et "guerre" et leur application préparent l'analyse du désordre qui règne chez les Juifs.

4. Le temps du récit.

Le récit est écrit au passé simple, au présent historique et à l'imparfait (**Q. 4**). L'imparfait domine. Ce n'est pas un hasard : il permet d'introduire une durée mal déterminée, dans laquelle l'interprétation des faits supplante plus aisément la stricte narration des événements. L'imparfait ne coupe pas la narration d'avec le temps présent, le temps éternel des enfants de Dieu, comme le fait le passé simple. Notez également l'usage classique de l'imparfait pour le conditionnel passé, usage normal mais combien habile : "qui *devait* les porter plutôt à piller" (**l. 20-21**) où la déduction du narrateur prend la couleur d'un fait d'autrefois. Le présent historique actualise doublement : il montre l'action et en soustrait le sens au passé. Il se change en présent intemporel de l'affirmation générale, dans les premier et quatrième paragraphes. Dans ce dernier, le mélange des temps mérite une étude détaillée.

5. Sens et effets.

Bossuet ne recule pas devant la répétition, qui renforce (**Q. 5**). Ainsi des mots : "vengeance", "péril", "endurcissement", "brûler", Les arguments présentés dans le premier paragraphe sont ensuite repris et cette reprise est éclairée par l'usage des mêmes mots. La répétition sert principalement à marquer

le parallélisme : discrètement, quand "mettre le feu" (**l. 14**), après les verbes *brûler* et *consumer* (**l. 18 et 21**), revient à la **ligne 23** ; sans nuance, avec les comparatifs *(même, plus, pas moins* (**l. 2, 34, 41** et les autres emplois de *moins,* **l. 31** et **35**), les superlatifs (*le plus, tout* (**l. 9, 33, 51**), *partout* (**l. 25**), *rien, jamais, toujours,* etc.). Bossuet sait, au contraire, varier les mots pour accentuer la différence : *captivité* et *esclavage* (**l. 50 et 52**).

Les effets de rythme, tant dans les phrases que les paragraphes, sont trop nombreux pour entrer ici dans le détail (voir, par exemple, la troisième phrase du premier paragraphe (**l. 4 à 10**) et la dernière (**l. 40 à 43**) du troisième, au bas de la p. 288). L'harmonie des sonorités les ponctue : à la p. 289, voir la suite en /ɔ̃/ : "Confess*ons* d*on*c, M*on*seigneur . . *om*bre . . d*on*t . . *on*ze." Voir aussi la modulation : "devant" / "devait" (**l. 19 et 20**).

Les modalités de l'assertion varient incessamment (**Q. 6**). Nous avons déjà vu l'emploi des temps et la valeur modale de l'imparfait (**l. 20**) ; les autres conditionnels ne sont que des futurs dans le passé, mais ne connotent-ils pas aussi l'irréalité (**l. 16-17**) ? Les variations de personne sont frappantes : *vous, on, nous* répètent l'engagement de l'auteur et du lecteur dans le processus historique. L'énonciation subjective appelle l'emploi de verbes d'opération : *voir* (**1, 4, 12,** – emploi lié à ceux des **l. 46** et **47**), dont on peut aussi rapprocher l'expression *être une image* (**l. 40-41**); *dire* (**l. 29**); *confesser* (**l. 44**). Les énonciations objectives (*il y a* **l. 11** et **50**) en sont colorées. Dans ce contexte, les phrases interrogatives sont un mode de l'énonciation subjective : interrogation négative des **l. 40-43**, interrogation associée à un verbe subjectif en **27-29** et **46-47**.

L'ensemble des analyses précédentes répond à **Q. 7** : il s'agit bien d'un discours persuasif et non d'une déduction logique ou d'un exposé objectif.

6. Recherches et Essais.

La tentative de Bossuet n'a jamais engagé que lui-même. Mais son inspiration reste dans le fil de la pensée judéo-chrétienne (premier sujet d'Exposé) : on pourra étudier de plus près la pensée historique de Bossuet ou élargir le débat à ce qui fait l'originalité des religions juive et chrétienne, d'inscrire leurs mythes dans l'histoire. C'est cette parenté profonde (par filiation) qui a conduit au conflit difficile à résoudre entre la notion de peuple élu et celle de *cité de Dieu,* d'*Eglise militante, de communion des saints,* finalement de *chrétienté* : deux religions monothéistes, comprenant chacune différemment la singularité et l'universalisme. D'où les trois autres sujets de **Recherches et Essais.**

DOCUMENT :

Le problème de l'Oecuménisme :

Le mouvement des Amitiés Judéo-Chrétiennes de France, créé après la Seconde Guerre mondiale sous l'impulsion, entre autres, de Jules Isaac, Henri-Irénée Marrou, Edmond Fleg, s'efforce d'établir une compréhension mutuelle entre les deux religions. Dans l'article 2 de son acte constitutif, il précise ses buts :

"L'A.J.C.F. considère comme sa tâche essentielle de faire en sorte qu'aux malentendus séculaires, aux traditions d'hostilité entre judaïsme et christianisme, se substituent le respect, l'amitié et la compréhension mutuels.

Elle veut, en particulier, par une coopération active et cordiale, travailler à réparer les iniquités dont le judaïsme, depuis des siècles, a été victime, à en éviter le retour et à combattre toutes les manifestations d'antisémitisme.

Elle exclut de son activité toute tendance au syncrétisme et toute espèce de prosélytisme. Elle ne vise aucunement à une fusion des religions ou des Eglises. Elle ne réclame d'aucun individu ni abdication, ni renoncement à ses croyances ; elle n'exige ni adhésion, ni appartenance confessionnelle; mais elle attend de chacun, dans la conscience de ce qui distingue et de ce qui unit Juifs et Chrétiens, une entière bonne volonté, une totale loyauté d'esprit dans la recherche, en même temps qu'un rigoureux effort de vérité."

Article 2.

Le mouvement existe à l'échelon international. En France, il publie une revue mensuelle *Sens.*

Par ailleurs, les relations entre Juifs et Chrétiens se sont fortement améliorées et consolidées depuis le concile Vatican II réuni par le pape Jean XXIII et les interventions du cardinal Bea. Les efforts ont, en particulier, porté sur la révision du catéchisme où toute allusion au peuple déicide et maudit a été éliminée :

"Les arguments par lesquels on s'efforce de prouver la faute de déicide et la réprobation du peuple juif sont sans valeur . . .

Nulle part, ni dans le quatrième Evangile ni dans aucun autre livre du Nouveau Testament, le péché de ceux qui ont tué le Christ n'est présenté comme une faute de déicide . . .

Cardinal Bea
au Concile de Vatican II
le 14 octobre 1965

Les instructions du pape Paul VI aux évêques de France, de ces dernières années, vont dans ce sens.

D'autre part depuis la dernière guerre, un mouvement de rapprochement s'est également développé entre Protestants et Catholiques. En France, la communauté des frères protestants de Taizé créée en 1945 autour du pasteur Schutz s'attache à multiplier les contacts entre les Chrétiens dans un esprit œcuménique. En 1962, a été inaugurée à Taizé une église de la réconciliation. Les Presses de Taizé diffusées par les éditions du Seuil rassemblent un grand nombre d'ouvrages sur ce problème.

Depuis le début du siècle, on assiste par ailleurs, sur le plan international, aux efforts de rapprochement entre les diverses Eglises chrétiennes. C'est à l'initiative des protestants (conférence d'Edimbourg, 1910) que s'est développé ce mouvement qui s'est tout d'abord efforcé d'unifier les différentes tendances du protestantisme.

En 1948, fut créé, dans une perspective élargie, le Conseil œcuménique des Eglises qui groupe, non seulement les diverses tendances du protestantisme, mais aussi l'Eglise orthodoxe et l'Eglise russe. Ce Conseil siège à Genève et coordonne de multiples activités sociales et missionnaires. Périodiquement, se réunissent des conférences œcuméniques internationales.

Pour sa part, l'Eglise catholique romaine est entrée plus tardivement dans le mouvement œcuménique. Les premiers efforts marquants dans ce domaine datent de Jean XXIII (présence d'observateurs non catholiques au Concile Vatican II) et de Paul VI (rencontre avec le chef spirituel de l'Eglise d'Orient : le patriarche Athénagoras, et avec l'archevêque de Cantorbery, chef de l'Eglise anglicane). D'autre part, on constate depuis plusieurs années l'intérêt marqué par le Vatican à l'égard des Eglises africaines et asiatiques.

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle,* Paris, éd. Garnier.

Etudes :

L'œuvre de Flavius Josèphe, *Histoire ancienne des Juifs,* dont s'inspire en partie Bossuet a été récemment rééditée par les éditions Vilo.

GÉRARD NAHON, *Les Hébreux,* coll. "Microcosme" éd. du Seuil, 1967.

ANDRÉ CHOURAQUI, *Histoire du Judaïsme,* coll. "Que Sais-je ? " n° 750, P.U.F.

A. LODS, *Israël, des origines au milieu du VIIIe siècle avant notre ère,* coll. "Evolution de l'humanité", éd. A. Michel, 1947, rééd., 1969.

A. LODS, *Les Prophètes d'Israël et les débuts du judaïsme,* coll. "Evolution de l'humanité", éd. A. Michel, 1948, rééd., 1970.

Sur le problème de l'antisémitisme :

JEAN-PAUL SARTRE, *Réflexions sur la question juive,* Coll. "Idées", éd. Gallimard, 1954.

LÉON POLIAKOV, *Histoire de l'antisémitisme,* 3 vol., éd. Calmann-Lévy, 1955-1968.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Race et histoire,* éd. Gonthier, 1973.

Sur le problème de l'œcuménisme et des relations entre Juifs et Chrétiens :

JULES ISAAC, *Jésus et Israël,* éd. A. Michel, 1948.

ROBERT ARON, *Lettre ouverte à l'Eglise de France,* éd. A. Michel, 1975.

La revue *Sens* et la revue *Rencontre.*

Conseil Oecuménique, nouveauté dans l'œcuménisme, éd. du Seuil, 1968.

J.C. GRENIER, *Taizé, une aventure ambiguë,* éd. du Cerf, 1975.

Voltaire
LA MORT DE CHARLES XII

(Livre de l'élève, pp. 290 à 293)

*Ce traditionnel ouvrage de morale politique qu'est l'*Histoire de Charles XII *respecte les règles du genre : large présentation, réflexions sentencieuses, éloge funèbre mesuré. Toutefois, la rhétorique drapée et la concision – "son aide de camp, homme de tête et d'exécution"* (l. 47-48) *– font place à un discours plus personnel du narrateur : leçon finale du philosophe partisan de la paix, admiration de la singularité plus que de la grandeur, attitude pragmatique devant les faits, refus de la finalité : "Vous voyez donc éclater sur Jérusalem", "Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus long". L'effacement de la mort* (Q. 8 et Essai) *manifeste, dans le récit même, ce changement de mentalité caractéristique de l'«Age des Lumières» et du nôtre : Bossuet voyait en Titus le "ministre" de la vengeance de Dieu (mot à expliquer), Voltaire fait de Charles XII un "homme unique" (102-103), un homme sans message.*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition du texte.

La disposition du texte (Q. 1) montre dès l'abord sa conformité au XVIIIème siècle par le découpage des alinéas : des paragraphes classiques un peu allégés reçoivent un éclairage oblique de transitions brèves et sèches. Trois grandes parties : situation générale, journée du 11 décembre, jugement final. L'unité de sujet paraît plus nette qu'au siècle précédent : le récit est centré sur le héros (abandon des grands desseins de la Providence, d'une vision universelle et transhistorique) avec une précision et une élégance que nous avons longtemps associées à tort au classicisme louis-quatorzien, épure que le XVIIIe siècle, et singulièrement Voltaire, avaient créée à leur image. Au contraire, le point de vue éclate : il est exprimé par touches indirectes, dans les petits alinéas dont le sens doit se déduire du contraste qu'ils introduisent dans la disposition d'ensemble, fenêtres et miroirs qui interrogent à la manière du style rococo contemporain. Ainsi les **lignes 27 à 29** insistent sur la force du roi dans une seule phrase détachée et articulée avec quelque emphase : en réalité, la construction produit une déflation des procédés rhétoriques par le jeu de la mise en place et du rythme. Qu'on récrive ce paragraphe à l'envers pour le montrer : "Tout voisin devait redouter, dans quelque état qu'il pût être réduit, ce roi au corps de fer, gouverné par une âme si hardie et si inébranlable." On fera la même constatation pour les **lignes 40-44** et **73-77.** On remarquera inversement que la dernière phrase (**l. 104-105**) n'a pas été détachée afin d'atténuer l'effet de la sentence.

2. Portrait d'un roi.

Voltaire écrit l'histoire d'un homme : d'où les détails sur ses qualités physiques et morales (Q. 2). Loin de décrire les rigueurs du siège et du climat pour les combattants, il réduit les soldats suédois à un rôle de faire-valoir, à une expression métaphorique de la valeur du roi. Notez en particulier,

l'emploi du singulier collectif "Le soldat" (**l. 4-5**). Ce premier éloge autorisera le jugement nuancé que porte la troisième partie.

Les petites circonstances sur la soirée du 11 décembre mettent en avant le roi (**Q. 3**) : littéralement, puisqu'il s'expose sans y songer, L'ordre hiérarchique des personnages (**l. 52 à 54**) figure un tableau moral.

3. Voltaire et la vérité historique.

Voltaire affirme l'authenticité de ses sources (**Q. 4, l. 40 à 44**). Mais les mots historiques qu'il prête à ses personnages : "Nous verrons" (**l. 34**) et "Voilà la pièce finie, allons souper" (**l. 65-66**) semblent trop beaux pour être vrais. Il n'y a pas contradiction. Voltaire, conformément à une tradition que rien ne condamne définitivement, veut recréer dramatiquement l'événement. Il utilise ses sources, il ne les cite pas platement, La première phrase au futur se colore d'ironie dramatique puisque le roi meurt d'une balle à la tempe qui lui mutile les yeux (**l. 59-60**). La seconde reproduit une métaphore usée : la vie est une comédie, une pièce de théâtre. L'incrédule d'autrefois disait en mourant : "La pièce est jouée." Mais Voltaire poursuit la métaphore : après le spectacle, on va souper; il affectionne ce rappel trivial à la réalité, *manger, souper, dormir*, dans ses contes (par ex. *Candide*, passim).

Le récit de la mort (**Q. 5**), (**l. 55-66**) mêle, bien évidemment, les notations immédiates et les observations postérieures : il s'agit d'une reconstitution qui se donne pour telle, selon les habitudes de la vraisemblance des XVIIe et XVIIIe siècles. Le narrateur se pose le problème de l'authenticité générale des faits mais non de la légitimité de son point de vue dominant.

4. Intérêt stylistique et interprétatif.

La circonstance "par un mouvement naturel" (**Q. 6**), (**63-64**) appartient au même espace de la figuration vraisemblable. Charles XII a *dû* faire un tel geste, à la fois typique et singularisant. Diderot essaiera d'élargir aux diverses catégories sociales ce procédé très dix-huitième. Balzac le modifiera par la physiognomonie. Notons l'ambiguïté, dans la langue de l'époque, du mot "mouvement" : réaction et geste. Ce dernier geste paraît lui aussi illustrer la mentalité de l'époque : il exprime la noblesse guerrière, valeur encore incontestée et l'immobilisation dans l'instant, la surprise de la mort dans un moment dont le sens est très faible, un réflexe. Goût de la sculpture du siècle pour le geste suspendu, bien différent de l'*air* de tête, de la *posture* placée, posée, expressive, c'est-à-dire significative, chère au XVIIe siècle (Le Brun, Rigaud).

5. Sens et effets.

La langue de Voltaire offre peu de difficultés visibles (ce sont les ambiguïtés comme la précédente ("mouvement") qui risquent de passer inaperçues) (**Q. 7**). La "manche" nous est un nom propre familier : c'est un "bras de mer resserré entre deux terres" (Petit Larousse). Le "parallèle" est la tranchée parallèle à la ligne de front. Nous disons plus souvent aujourd'hui d'un homme qu'il est insensible qu'*indifférent*, prévoyant que *prudent*. Le glissement moderne de *prudent, prudence* mérite une brève étude lexicale.

Le récit de la mort (**Q. 8**) est écrit froidement et sèchement, sur le ton du constat. La description technique – balistique et médico-légale – occupe le centre de la deuxième partie. Mais la scène de l'enlèvement du corps a un côté sobrement marqué de mascarade funèbre. Plus qu'au thème littéraire fort traditionnel illustré par *Le curé et le mort* de La Fontaine, on pourra la rapprocher

des vers de Voltaire, dans l'épître dédicatoire de *Zaïre* (1732) :

"Tandis que le divin Molière,
Bien plus digne d'un tel honneur,
A peine obtint le froid bonheur
De dormir dans un cimetière;
Et que l'aimable Lecouvreur,
A qui j'ai fermé la paupière,
N'a pas eu la même faveur
De deux cierges et d'une bière,
Et que monsieur de Laubinière
Porta la nuit, par charité,
Ce corps autrefois si vanté,
Dans un vieux fiacre empaqueté,
Vers le bord de notre rivière."

Le jugement final (**Q. 9**) se conforme aux conventions régnantes, perpétuées depuis les historiens latins (davantage ici Salluste que Tacite). Le caractère sentencieux provient du recours à des définitions précises de mots abstraits pour caractériser : procédé rhétorique latin, que nous avons déjà trouvé dans le texte précédent de Bossuet : les antithèses faciles (prospérité/adversité, vertus/vices, victoire/défaite), les distinctions justes (fermeté/opiniâtreté, libéralité/profusion, courage/témérité, états/empires), les oppositions entre un mot et une locution inventée ("maintien de son autorité"/ tyrannie, immortaliser/faire le malheur, l'ambition d'être conquérant/l'envie d'agrandir ses Etats). On remarque que plus le paragraphe avance, plus l'écriture en devient personnelle. Ainsi, peu à peu, tout en respectant les règles de la décence et de la pompe, Voltaire parvient à charger son héros et finit sur un réquisitoire sobre mais vigoureux. La phrase monte, s'élève puis toujours s'abaisse. Le paragraphe suit le même mouvement. Le ton oratoire reste contrôlé, il est finalement détourné de ses fins attendues.

Alors que Tacite a délibérément voulu imposer le meurtre de Britannicus, Voltaire omet de mentionner la possibilité d'une mort violente de Charles XII (**Q. 10**). C'est qu'il soutient une thèse, affirmée dans la dernière phrase de l'extrait. La violence d'un individu isolé ou de conjurés récuserait à l'avance la possibilité d'un "gouvernement pacifique". Voltaire, sans l'écrire positivement, insinue qu'une balle de canon a causé la mort : "Une balle pesant une demi-livre" (**l. 57**) dont l'origine n'est pas précisée, mais un peu plus haut (**l. 50-51**) nous avons appris que "Le canon tirait sur eux à cartouches." Le crâne du roi a été conservé : le coup semble avoir été tiré à bout portant.

6. Recherches et Essais.

Les deux questions de **Recherches et Essais** sont destinées à faire apparaître le contexte idéologique de ce récit d'une mort royale. De nombreuses autres directions se présentent : Voltaire et la mort, Voltaire historien, l'*Histoire de Charles XII*, la Suède à l'époque de Charles XII . . .

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

Le Siècle de Louis XIV, 2 vol., éd. Garnier-Flammarion.
La Mort de Charles XII, éd. Garnier-Flammarion.

Études :

RENÉ POMEAU, *Voltaire par lui-même,* coll. "Ecrivains de toujours", n° 28, éd. du Seuil.
RENÉ POMEAU, *Politique de Voltaire,* éd. A. Colin, 1963, coll. U2, 1973.
MICHEL VOVELLE, *Mourir autrefois,* coll. Archives, éd. Gallimard, 1974.

Points d'Histoire :

PIERRE JEANNIN, *L'Europe du Nord-Ouest et du Nord aux XVIIe et XVIIIe siècles,* coll. N^lle Clio, P.U.F., 1969.

Michelet

LA GRANDE FÉDÉRATION AU CHAMP-DE-MARS

(Livre de l'élève, pp. 294 à 296)

"Jamais, depuis ma Pucelle d'Orléans, je n'avais eu un tel rayon d'en haut, une si lumineuse échappée du ciel . . . " conclut Michelet, plus éloigné sans doute de Voltaire que de Bossuet. "Dieu est mort" *avec la Révolution : phrase ambiguë qu'éclaire, semble-t-il, la position populaire et spiritualiste de l'historien romantique de gauche. "Le Ciel écoute"* (l. 53) *: Dieu a cessé d'être le hiérarque auguste qu'il était devenu depuis la fin du Moyen Age avec la rapide disparition de la culture traditionnelle.* (1) *La grande fédération, à laquelle tout un peuple participe avec ferveur, est la dernière des fêtes du passé. Les élans de liesse de novembre 1918, d'août 1944, de mai 1968 sont restés des manifestations "sauvages."*

L'étude du texte de Michelet peut déboucher sur une étude de la fête et de ses substituts : déchéance et survivance aujourd'hui (dans les campagnes ou les villes) des célébrations nationales, religieuses, familiales, politiques; problème des jeux sportifs dans les stades, les hippodromes, sur les routes, à la télévision; rôle actuel des festivals, des fêtes populaires communales et politiques.

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition du texte.

La disposition du texte comprend deux parties : les préparatifs et la cérémonie que dominent le même esprit de fête (Q. 1).

1. Préparatifs et réflexions sur l'unité (l. 1 à 42)
    - 1.1 attente nocturne et installation des spectateurs (l. 1 à 17);
    - 1.2 attente et arrivée des délégués provinciaux *(fédérés)* et parisiens (l. 18 à 36);
    - 1.3 réflexions sur l'unité (l. 37 à 42).
2. Cérémonies et réflexions sur le serment (l. 43 à 71)
    - 2.1 présentation des protagonistes (l. 43 à 49);
    - 2.2 débuts de la solennité (l. 50 à 54);
    - 2.3 serment du peuple et du roi (l. 55 à 59);
    - 2.4 apostrophe à la reine (présentation indirecte et allusion au rôle de Marie-Antoinette (l. 60 à 62);
    - 2.5 réflexions sur la journée (l. 63 à 71).

2. Les éléments de la description.

Michelet situe d'abord les hommes, puis décrit le cadre et les incidents (Q. 2). L'ordre de la narration produit donc la vision des événements et du monde qu'exprime l'historien dans ses réflexions.

(1) Voir le n° 5 de 1974 de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* consacré à Michelet, en particulier l'article de F.P. Bowman et la discussion suivante (p. 824-851).

Le pittoresque du détail n'est pas recherché pour lui-même : il illustre et précise. Les préparatifs ne sont pas dévoilés à l'avance; ainsi est assuré l'effet de suspense : la musique, le canon, l'éclaircie du ciel contribuent au spectacle avec la force de l'inattendu (**l. 50 à 54**). La position cachée du roi est moins décrite que dramatiquement interprétée (**l. 55 à 59**).

3. Le rôle de l'historien.

C'est que l'écrivain intervient constamment dans le récit, non seulement par l'art de la mise en scène, mais en tant qu'historien (dernier paragraphe) : il revit pour faire revivre; la participation des gens du passé ne peut s'écrire que dans la communion présente (**Q. 3**). L'historien, et grâce à lui le lecteur, se fait témoin, acteur et juge de l'événement. Emploi de nombreux qualificatifs, d'exclamatifs, du "nous" (**l. 33, 38, 39**), des démonstratifs ("ce peuple" (**l. 55**), "ce bonheur" (**l. 56**), "ce peuple" (**l. 60**) de l'apostrophe "Sire" (**l. 58**), "madame" (**l. 60**), apostrophes préparées par les **lignes 53-54** : "O roi ! ô peuple ! attendez . . . (. . .) Prenez garde à vos serments ! " Passage enfin à la première personne et expression de l'identification (**l. 65**). L'effet le moins évident résulte de l'usage du verbe "sembler" (**l. 7, 17**).

4. Les temps du texte.

Les temps verbaux contribuent également à l'actualisation (**Q. 4**). Le passé composé, l'imparfait et le présent sont plus fréquents que le passé simple. Sans entrer dans le détail, notons le sens temporel de *devaient* (**l. 26**), *vont* (**l. 30**). A partir de la **ligne 37**, il n'y a plus de récit au passé : la transition est habilement opérée par des phrases nominales, exclamatives, suivies d'interrogatives. Dès lors, l'imparfait traduit le passé par rapport à l'événement : "c'était" (**l. 41**), "dansait" (**l. 61**). Le retour au passé composé et au plus-que-parfait (**l. 68, 69, 70**) se fait par rapport au narrateur : le procédé confère ainsi la même valeur de présent à l'événement et à l'écriture.

5. Sens et effets.

L'allusion à l' «allure équivoque» de Talleyrand (**Q. 5**) est conforme au personnage; notez l'habileté du mot choisi, "allure", qui s'applique à l'air général et à la démarche boiteuse.

Le pittoresque de détail est relégué au second plan (**Q. 6**), mais il communique au récit toute sa saveur et le côté familier (**Q. 8**) qui équilibre les interventions pathétiques du narrateur dans le récit. La pluie, dont la durée est traduite par la phrase nominale des **lignes 5** et **6** : aucun temps précis ne lui est assignée; réitérée au deuxième paragraphe, puis au quatrième, cette fois dans une proposition infinitive. Notez la gradation : "averses" (**l. 5**), "trempés" (**l. 20**), "en pleine boue" (**l. 29-30**). Le décor est brossé avec une remarquable économie : "ils passent la rivière sur un pont de bois construit devant Chaillot, entrent par un arc de triomphe" (**l. 23-24**); on le découvre avec les fédérés (**l. 24 à 26**). Le mouvement et l'action viennent en premier : ainsi, la "tribune qui plane sur tout le reste" est mentionnée après l'arrivée des protagonistes (**l. 43-44**). La hauteur joue aussi un rôle non négligeable dans ce passage : description de Paris (**l. 13 à 17**), les dons de vivres (**l. 20 à 22**), la tribune (**l. 44**), la venue de Talleyrand (**l. 47**), le serment (**l. 58**), jusqu'à la pluie et au ciel; relevons les mots : *debout* (**l. 10**), *dominé* (**l. 15**), *descend* (**l. 21**), *s'élevait* (**l. 15**), *plane* (**l. 45**), *monte* (**l. 47**), les diverses manifestations du temps (sens propre, et figuré aux **l. 52 à 54**), *levez* (**l. 58**). On remarque donc un double parallélisme entre la fin de la danse et la fin du récit, l'élévation de la fête et celle de l'écriture : "Jamais, depuis ma Pucelle d'Orléans, je n'avais eu un tel rayon d'en haut, une si lumineuse échappée du ciel . . ."

Description et vision se confondent par l'inscription de l'historien dans son propre récit (Q. 7). Rien ne distingue, de ce point de vue, cet extrait et des contes comme *Le miroir d'encre* ou *Cycle de survie* (t. 2). Les thèmes de la danse et de la verticalité fonctionnent sur les deux registres. Ainsi, la description de Paris en fait un anneau d'amphithéâtre, un *cirque* (l. 15) où la ville devient naturelle, le *lieu* des *Etats généraux du monde* (l. 17). Pareillement, la danse des fédérés est celle des Provinces (prises dans le sens collectif et d'entité abstraite) puis celle de *La France tout entière* (l. 35). La comparaison des coups de canon à la *foudre* (l. 52) amène le prodige d'une intervention cosmique (l. 53 – 54). Cette vision a d'ailleurs été éprouvée par Michelet comme une lumière céleste. On pourra rapprocher ce texte de celui de Thérèse d'Avila cité plus loin (p. 329-331).

Le familier (Q. 7) n'est pas du carton-pâte, mais le lieu où l'attente spirituelle (l. 37-38) se manifeste par la joyeuse fraternité : les dons faits rue Saint-Martin et rue Saint-Honoré, la *farandole immense,* le *cheval blanc* (symbole de lumière) de Lafayette, les *deux cents prêtres portant ceintures tricolores* (l. 46-47) (ralliement joyeux par la couleur à la Révolution), le *silence* (l. 51), les mots populaires cités aux **lignes 6** et **63.**

Tout historien qui raconte intervient dans son récit (Essai) : chacun le fait selon sa philosophie de l'histoire, c'est-à-dire sa conception de la vie.

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

En cours, une édition des *OEuvres complètes,* chez Flammarion, sous la direction de Paul Viallaneix. L'*Histoire de la Révolution* se trouve dans la collection de la Pléiade (Gallimard); trois volumes d'extraits sont proposés par les classiques Larousse.

Etudes :

J. GUÉHENNO, *L'évangile éternel, Etude sur Michelet,* Grasset, 1927.
LUCIEN FEBVRE, *Michelet,* collection "Les classiques de la liberté", éd. des Trois collines, 1946.
O. A. HAAC, *Les principes inspirateurs de Michelet,* P.U.F., 1951.
MARY E. JOHNSON, *Michelet et le christianisme,* Nizet, 1955.
ROLAND BARTHES, *Michelet,* collection "Ecrivains de toujours", n° 19, éd. du Seuil, 1954, rééd. 1974.
P. VAN TIEGHEM et J. SEEBACHER, *L'œuvre de Michelet,* Hachette, 1956.
J. GAULMIER, *Michelet,* collection "Les Ecrivains devant Dieu", Desclée de Brouwer, 1968.
PAUL VIALLANEIX, *La "voie royale", essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet,* Flammarion, 1971.

Points d'Histoire :

JEAN EHRARD et GUY PALMADE, *L'Histoire,* Coll. U2 éd. A. Colin, 1971.
PAUL VEYNE, *Comment on écrit l'histoire,* éd. du Seuil, 1971.
MICHEL VOVELLE, *La Chute de la Monarchie,* Coll. "Points", éd. du Seuil, 1971.

Malraux
L'HOMME SANS LE SECOURS DES DIEUX

(Livre de l'élève, pp. 297 à 299)

Visionner Malraux à la télévision : la vieillesse irrespectueuse a ravagé ses traits et son élocution; elle n'a entamé ni la puissance oratoire de sa prose, ni la vigueur de sa pensée. Ecrivant sur la condition humaine, il échappe à la platitude et à l'emphase, il soutient sans ridicule le ton sublime.

Est-il historien, lui qui récuse dans cet extrait même ce qu'on appelait la "froide érudition" **(l. 30-31, 40-41)** *? qui ne se soucie pas de restituer le passé ? Malgré une vision autre de l'homme, il l'est autant que Bossuet ou Michelet. Erudits et savants contribuent anonymement à la connaissance; seuls entrent en littérature, quelque genre qu'ils pratiquent, les écrivains. Par un travail sur le langage, Michelet distingue l'union, l'unité et la volonté de s'unir, Malraux, plus elliptiquement, les nébuleuses et les constellations. Son écriture difficile exige un commentaire détaillé.*

L'histoire établit la succession des temps, dresse la chronologie, dont la référence conventionnelle à une origine mesure nécessairement la distance qui nous en sépare. Elle transforme en des faits la matière brute des témoignages par une démarche régressive – anachronique *– de la raison et de l'imagination. Les objets, considérés en tant que produits de l'art, demeurent par une forme dont aucune explication historique ne peut justifier la permanence ou le regain, sauf à réduire cet humanisme achronique et transculturel à une idéologie bourgeoise passagère. Certes, le musée, l'exercice de l'art comme activité autonome sont dès maintenant mis en question et ils disparaîtront demain. Mais pouvons-nous aujourd'hui ne pas entendre les "voix du silence" ?*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. L'argumentation de Malraux.

L'argumentation sinueuse du passage s'éclaire si on dégage l'idée maîtresse de chaque paragraphe (Q. 1) :

1. Tout disparaît avec le temps (ce qui est bien un truisme : "tempus edax rerum", *temps dévorateur des choses,* (pages roses du Petit Larousse).
2. Le dialogue posthume avec la postérité dépasse la mort.
3. La gloire persiste dans l'imagination des hommes grâce au poète.
4. De même, dans les œuvres d'art, l'homme ne survit pas mais une vision.
5. Mystérieusement, les statues d'un passé peu accessible à la connaissance nous atteignent par leur forme.
6. Cette communication imprévisible s'accorde à la mortalité de l'homme.
7. Elle est *la force* et *l'honneur d'être homme.*

Cette argumentation ne contredit pas directement la conception longtemps reçue de la gloire : "Exegi monumentum ære perennius", *j'ai achevé,* écrit Horace, *un monument plus durable que l'airain,* (pages roses du Petit Larousse) ; elle la déplace considérablement. Il ne s'agit plus de survie personnelle (cf. Ronsard, "Quand vous serez bien vieille" ; Corneille, "Marquise, si mon visage") ni

de pensée transmise à la postérité (conception romantique), mais d'une forme (la conception de Malraux se situe entre le formalisme des années vingt et le structuralisme contemporain).

2. Structure et articulation du raisonnement.

Venons-en aux allusions de quelques phrases (Q. 2) :

a) "Eternel des armées" (psaume 84); "O Dieu, ne garde pas le silence !" (psaume 83). Il est moins sûr que les "rêves" renvoient à la Bible : "Nabuchodonosor eut des songes (. . .) Daniel entra et pria le roi de lui accorder du temps pour donner l'interprétation (. . .) Daniel (. . .) informa (. . .) ses compagnons, pour implorer la miséricorde du Dieu des cieux touchant ce secret (. . .) Alors le secret fut révélé à Daniel dans une vision, pendant la nuit. Et Daniel bénit le Dieu des cieux" *(Daniel,* 2). Notez que plus loin Malraux mentionne "l'une des voix divines" (**l. 57**) et l'on sait l'importance de la parole de Dieu et des prophètes dans la Bible. Il n'est pas interdit non plus de penser à la solitude de Moïse et à son rêve (au sens figuré) d'entrer dans la terre promise.

b) On sait que la lumière d'étoiles disparues parvient encore jusqu'à la terre.

c) "mort invulnérable" : cet oxymoron atténué n'est pas un pur effet de style. La mort ne peut atteindre ce qui subsiste d'une œuvre, la possibilité qu'elle ouvre d'une communication posthume, d'un dialogue à venir. Lecture, écoute, regard n'existent que dans un échange toujours nouveau, toujours recommencé, qui abolit donc l'ouvrage de la mort, qui ne peut faire mourir que le passé : la mort n'a pas le dernier mot, puisque le mot change. Ce que détruit la mort ne nous concerne pas.

L'articulation des paragraphes **2** et **3** (**Q. 3**) n'apparaît pas clairement parce que l'auteur emploie le mot *génie* dans une acception particulière : *ce qui assure à la fois la gloire et la survie.* La distinction ainsi posée est explicitée ensuite : la gloire posthume est assurée par les monuments, en particulier par l'écriture; la survie exige le travail de l'artiste. Notez qu'ici Malraux ne dit rien sur ce qui subsiste de l'homme dans la gloire : c'est bien évidemment l'homme de gloire façonné par l'imagination.

3. Sens et effets.

Poursuivons des explications de détail (Q. 4) :

a) le "timbre" (**l. 26**) est la sonorité, la résonance; le "bronze" connote la durée. Nouvelle version de *l'airain sonore* (Lamartine) : la cloche:

b) "les corps glorieux" (**l. 35**) : selon la conception catholique traditionnelle, les âmes des justes, après le jugement dernier, retrouvent un corps surnaturel qui participe de la gloire lumineuse de Dieu. Voir le premier paragraphe de *La Vision de Notre-Seigneur,* de Thérèse d'Avila, p. 329.

c) "l'une des voix divines" (**l. 57**) nous en avons parlé ci-dessus à propos de Q. 2 a. Le mot "résurrections" renvoie au christianisme, celui de "métamorphoses" à l'hindouisme et au bouddhisme. Malraux oppose aux diverses grandes religions son agnosticisme.

"Ces statues plus égyptiennes que les Egyptiens . . ." (**l. 48 à 52**) (**Q. 5**). Ce n'est pas une suite de paradoxes, mais l'affirmation de la différence culturelle. L'ethnocentrisme de toute culture interdit à chacune de saisir sa propre différence; elle est humaine avant d'être nationale. Au fond, l'expression "plus royaliste que le roi" ne dit rien d'autre et Malraux n'a fait que la renouveler.

"Dans le soir où dessine encore Rembrandt." (**l. 61**) : allusion au maître du clair-obscur et, plus précisément peut-être, à ses auto-portraits (**Q. 6**).

Considérons enfin la valeur de quelques expressions (Q.7) :

a) "dans le grand balancement des oliviers toscans (**l. 4**) : l'accumulation dans cette phrase du

phonème / a / culmine ici, renforçant la douceur du paysage humanisé de Toscane (''étendues arides ou reconquises par la forêt'' et la connotation de paix suggérée par l'olivier.
b) ''dont l'expression le relance'' (l. 27) : faut-il s'assurer que le mot ''relance'' n'est pas compris dans le sens familier ? Noter l'allitération avec ''l'inlassable rêve'' et les autres effets de sonorité présents dans la phrase.
c) ''nébuleuses'' . . . ''constellations'' : les nébuleuses ne sont pas des galaxies mais des régions de matière cosmique interstellaire, donc le chaos céleste indifférencié ; les constellations, au contraire, sont des groupes d'étoiles fixes qui forment à l'œil humain des configurations auxquelles sont donnés des noms traditionnels. Les douze ''signes'' du zodiaque illustrent une ancienne *lecture* du ciel par l'homme.

BIBLIOGRAPHIE :

Études :

On trouvera dans *Lazare* (fragment du *Miroir des Limbes),* publié en 1974, une nouvelle réflexion de Malraux sur la mort, où il reprend quelques motifs de son œuvre romanesque. On pourra se reporter aux ouvrages suivants :

P. SABOURIN, *La Réflexion sur l'art d'André Malraux,* éd. Klincksieck, 1972.
J. LACOUTURE, *André Malraux, une vie dans le siècle,* éd. du Seuil, 1973.

Lire également *L'Irréel* d' ANDRÉ MALRAUX (Gallimard, 1974) où l'auteur parle de l'Art comme ''d'une éternelle réponse à l'interrogation que pose à l'homme sa part d'éternité.'' ; et les articles qui sont consacrés à Malraux dans la *Grande Encyclopédie Larousse* et dans l'*Encyclopaedia Universalis.*

On lira une critique de l'institution muséale dans Jean Clair, ''Erostrate ou le musée en question'', dans *L'art de masse n'existe pas,* Revue d'Esthétique 1974, n° 3/4, 10/18, n° 903.

César
LE SIÈGE D'UXELLODUNUM

(Livre de l'élève, pp. 305 à 307)

César, politicien de la famille patricienne des Julii, *commence tôt sa carrière : éloquent, ambitieux, habile manieur d'argent, il devient sénateur à trente-trois ans. "Propréteur", (gouverneur) en Espagne Ultérieure en 61 (av. J.-C.), il acquiert du butin et du prestige et rentre bientôt en Italie où il se fait élire consul (60); au terme de son mandat, il est gouverneur de la Gaule Cisalpine (nord de l'Italie), de l'Illyrie (Dalmatie) et de la Narbonnaise (Roussillon, Languedoc, Provence, vallée du Rhône jusqu'à Vienne et Genève). A partir de cette région déjà romanisée, il conquiert les Gaules du Rhin à l'Atlantique (58-54), mais des révoltes éclatent dès la fin 54 et la pacification dure trois ans, marquée en 52, par la prise de Bourges (Avaricum), d'Alésia (village d'Alise Sainte-Reine en Côte d'Or), en 51 par la réduction de poches rebelles dont Uxellodunum (Puy d'Issolud dans le Lot). La guerre fut longue et meurtrière : les vaincus d'Uxellodunum eurent les mains tranchées. Un million de Gaulois mourut, un second million, selon Plutarque, fut réduit en esclavage.*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Découpage et unité du récit.

Comme dans tous les textes anciens en prose, les paragraphes sont numérotés et montrent clairement le découpage du récit (**Q. 1**). La place gauloise est investie : la stratégie de César la fait tomber. Il s'agit de priver d'eau les assiégés : § 40 - en barrant l'accès à la rivière; §41 - en dominant par des ouvrages la source restée accessible; §42 - ce qui oblige les assiégés à risquer une sortie; § 43 - César la repousse. Les Gaulois doivent se rendre.

Pareil découpage ne correspond pas à une exposition "objective" des événements : la séquence temporelle est escamotée pour accentuer le mouvement dramatique. Notez l'absence de précision temporelle après l'assaut : "les assiégés continuaient" (**l. 64**), "à la fin" (**l. 65**). Combien de jours se sont passés ?

2. La concision du récit.

La concision célèbre du texte provient de son parti-pris (**Q. 2**). L'épisode est centré sur l'eau. Sur les fortifications, par exemple, nous n'apprenons qu'incidemment leur hauteur (une tour de dix étages ne peut y atteindre, (**l. 35-36**); l'emplacement des portes, la nature des défenses restent vagues; qu'est au juste le "point d'accès" à la source (**l. 37**) ? L'auteur ne se soucie d'aucun pittoresque. La tactique seule le retient.

3. Les Gaulois et les Romains à travers le texte.

Et pourtant, la sécheresse de la narration (**Q. 3**) est rompue par l'appréciation des sentiments : ténacité et courage des Romains, épouvante, acharnement, opiniâtreté des Gaulois. A vrai dire, il est

peu question des *assiégés* : ils font valoir les assiégeants. Ceci est net aux **lignes 25 à 30** : "Les assiégés (. . .) combattent de loin sans danger" (**l. 26-27**) et semblent même blesser traîtreusement leurs ennemis; ils ne réussissent cependant pas à empêcher "nos soldats (. . .) de vaincre péniblement, par leurs travaux, les difficultés du terrain" (**l. 29-30**). Notez cette dernière expression : l'ennemi véritable des Romains est le terrain. Présentation identique pour l'incendie au § 42 : "Tout à coup, une grande flamme jaillit au milieu de nos ouvrages (**l. 46-47**) : résultat presque inattendu des objets lancés par les assiégés (la phrase est au passif "tout ce qui avait été lancé etc." (**l. 47-48**); derechef, César emploie le mot "difficultés" (**l. 51**). Les assiégés sont *épouvantés* (**l. 42** et **59**), perdent l'*espoir* (**l. 68**), ne comprennent pas l'intelligence de l'adversaire (**l. 68-69**). Du côté des assiégeants, les travaux (**l. 25, 29, 32,**), le danger (**l. 46**), le courage (**l. 50-51**), la valeur (**l. 54**), la ruse (**l. 58**), l'intelligence (**l. 69**).

Le héros véritable du siège est César (Q. 4). Le narrateur écrit de lui-même à la troisième personne, pour s'éviter toute modestie. Son arrivée surprend (**l. 1**); "César, seul, vit ce qu'il y avait à faire" (**l. 23**) (au fait, comment accepter l'invention qu'il s'attribue déjà aux **lignes 13 à 17** ?). "César (. . .) ordonne aux cohortes de monter à l'assaut" : si les Romains ont affronté courageusement jusque-là les dangers auxquels la tactique de César les a exposés, il sait aussi les épargner (**l. 56**). Intelligent (il maintient le siège, interdit l'accès à la rivière et à la source, ordonne une ruse qui trompe l'adversaire aux **lignes 58-59**), omniprésent (**l. 1**), ironique, "la source intarissable : elle fut brusquement à sec", César incarne la "nécessité" (**l. 70**), réalise presque un miracle (fait tarir la source); renonçant à s'octroyer l'appui de la volonté divine" (**l. 69**). L'habileté de l'apologie personnelle ne cache pas l'orgueil de l'homme.

4. Un portrait de César.

"Voyez combien César se desploye largement à nous faire entendre ses inventions à bastir ponts et engins; et combien au prix il va se serrant, où il parle des offices de sa profession, de sa vaillance et conduite de sa milice. Ses exploits le vérifient assez capitaine excellent : il se veut faire cognoistre excellent ingénieur, qualité aucunement (*quelque peu*) estrangere" (Montaigne, I, XVII).

5. Recherches et Essais.

La guerre de destruction menée par César évoque le conflit germano-soviétique de 1940-1945, mais, plus encore, les expéditions coloniales du XIXe siècle (Amérique du Nord, Afrique). On peut envisager une étude plus approfondie de *La Guerre des Gaules* et un exposé sur la conquête romaine. Citons, ici encore, l'opinion de Montaigne : "Les Historiens sont le vrai gibier de mon estude, car ils sont plaisans et aysez : et quant et quant (*en même temps*) la considération des natures et conditions de divers hommes, les coustumes des nations differentes, c'est le vray sujeet de la science morale (. . .). Les seules bonnes histoires sont celles qui ont esté escrites par ceux mesmes qui commandoient aux affaires, qui estoient participants à les conduire, ou, au moins, qui ont eu la fortune d'en conduire d'autres de mesme sorte. Telles sont quasi toutes les Grecques et Romaines" (II, x — autres remarques utiles sur les mémorialistes dans la fin du chapitre).

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

La Guerre des Gaules est publiée aux Éditions Belles Lettres en deux volumes ainsi que dans la

collection 10/18 en format de poche.

Études :

ANDRÉ PIGANIOL, *La Conquête romaine,* coll. "Peuples et civilisations", P.U.F. 1939, nbs rééditions.

ÉMILE THÉVENOT, *Histoire des Gaulois,* Coll."Que sais-je ? " n° 206, P.U.F., 1949, 2ème éd. 1961.
A. CLÉRICI et A. OLIVESI, *La République romaine,* coll. "Que sais-je? ", n° 686, P.U.F., 1955.
JACQUES MADAULE, *Jules César,* coll. "Microcosme", éd. du Seuil, 1959.
R. PERNOUD, *Les Gaulois,* coll. "Microcosme", éd. du Seuil, 1959.
J.-J. HATT, *Histoire de la Gaule romaine,* éd. Payot, 1959, 3ème éd. 1970.
M. RAMBAUD, *Jules César,* coll. "Que sais-je ? " n° 1049, P.U.F., 1963.

Montluc
L'EXÉCUTION DE SAINT-MÉZARD

(Livre de l'élève, pp. 308 à 311)

Montluc intitule son livre "Commentaires" *à l'exemple de César, mais ses récits collent aux événements, ses commentaires semblent notés sur le vif : "Or Verdier n'y vint pas, dont bien lui en print, car je l'eusse fait brancher"* (l. 30-31). *Sa fierté (voir l'extrait de sa préface, p. 302) est fidélité au passé, au service du roi, à sa cause : il éternise le détail des scènes et des conduites, reconstitue la chronique quotidienne de ses campagnes, à ras de terre, dans la confusion de son temps, de son aventure, de son esprit.*

Confusion, en un mot, de l'écriture, ou, pour nous, problème de lisibilité. Problème de style et de contenu. César incarne le style rhétorique académique, sous une forme maîtrisée mais un peu compassée (à notre goût); Montluc laisse libre cours à ses sentiments, d'où le charme et l'obscurité car, intervenant dans le passé, il perturbe les séquences temporelles, mêle le réel et le possible. Cette marche méandreuse apparaît bien dans la disposition du texte. Voyons-en les effets sur la composition.

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition du texte.

L'extrait n'est pas arbitrairement découpé : Montluc décide de faire un exemple à Saint-Mézard (**Q. 1**). Il ordonne des arrestations puis se rend au lieu choisi pour le jugement sommaire et l'exécution : deux parties donc, des **lignes 1** à **54** et **54** à **87**. A noter, toutefois, que les deux alinéas du passage ne correspondent pas à notre analyse (unité d'action), mais au projet d'exécution et aux événements de Saint-Mézard (unité d'action puis unité de lieu). Pourquoi cette divergence ? Nous cherchons un ordre du style : les détours des événements nous obligent à accepter que la première partie reste confuse; du moins, dégageons-nous une ordonnance plus logique dans la seconde partie.

Détail de la 1ère partie : 1. devant les troubles de St-Mézard et d'Astefort (**l. 11**); 2. Montluc décide de sévir : il ordonne à Fontenilles d'arrêter plusieurs rebelles à St-Mézard, dont Verdier qui d'ailleurs échappe (**l. 11-31**); 3. Fontenilles prend quatre personnes (**l. 31** à **36**); 4. Outré par des propos anti-royalistes, Mézard ordonne d'autres arrestations à Astefort : les prisonniers seront conduits à Villeneuve et on Saint-Mézard (**l. 36** à **54**).

Détail de la 2ème partie : 1. jugement au cimetière de St-Mézard (preuve de la croix rompue, témoignages de Corde et des consuls, dialogue entre Montluc et le neveu de Verdier se terminant par un verdict de fait (**l. 54-73**); 2. exécution (**l. 73** à **80**); 3. considérations sur les exécutions sommaires (**l. 81** à **87**).

Montluc a voulu rapporter les événements; devant les troubles, il décide de sévir et de faire un exemple à St-Mézard en pendant Verdier, le chef de la sédition, avec l'accord de la reine et du roi de Navarre; malheureusement, Verdier échappe. Montluc maintient l'exécution prévue et ordonne

de prendre d'autres rebelles à Astefort pour les exécuter également à St-Mézard : malheureusement, ils sont pris trop tard. Néanmoins, l'exécution prévue a lieu et produit quelque effet.

2. Structure du récit.

Les faits sont têtus : le chroniqueur les respecte alors même qu'ils défient ses projets (Q. 2). Les complications peu logiques du récit ne contribuent pas à la force d'exemple de l'exécution. Les Commentaires restent lisibles comme document historique (voir ci-dessous) mais non comme récit littéraire. Pourtant, dans cet épisode même, le plus célèbre peut-être de l'ouvrage, Montluc a réussi à écrire de la littérature, un peu malgré lui; il entendait montrer sa détermination : il fait lire sa cruauté.

La réponse à la plupart des questions posées ici dépend de l'horizon de lecture choisi. Pour permettre le jugement historique, il faut vérifier les faits et leur interprétation. C'est pourquoi nous donnons le commentaire que Paul Courteault a consacré à cet épisode. C'est environ un mois avant l'exécution, en janvier 1562, que Montluc abandonne son attitude conciliante envers les Huguenots :

"Il attribue ce revirement aux révélations du lieutenant au siège de Condom du Franc, qui, gagné comme tant d'autres officiers de justice aux idées nouvelles, lui confia que les réformés avaient le dessein "de se saisir du roi, de ses frères, de la régente, des Guises et autres pour en disposer à leur volonté (. . .) Ces révélations épouvantèrent Monluc. Elles sont vraisemblables et l'horreur qu'elles lui inspirèrent fut sans doute sincère. Mais la mention qu'il en a faite n'avait-elle pas aussi pour objet de mettre en relief son loyalisme et son zèle monarchique ? D'autres causes plus profondes expliquent son changement d'attitude. Il avait suivi de près les événements dont la Guienne avait été le théâtre en 1560-1561 et il fut très frappé du caractère particulier qu'y avait pris peu à peu le mouvement réformé. Il l'a fortement marqué dans son livre, et les documents originaux permettent d'illustrer les pages où il fait allusion au progrès des idées nouvelles dans les campagnes, à la faveur qu'elles trouvaient parmi les gens de justice et les officiers de finances, à l'organisation à la fois religieuse et militaire des réformés, à la hiérarchie et à la discipline rigoureuses établies par les consistoires, les synodes et les colloques.

Dès la fin de 1560, un bon observateur, Fronton de Béraud, président au Parlement de Bordeaux, constatait que la doctrine nouvelle avait conquis en Agenais et en Bazadais "la plus grande partie du peuple, mesmes des rustiques et gens de labeur". Les ministres envoyés de Genève qui parcouraient les campagnes prêchaient aux paysans l'égalité sociale. (. . .) "Ils se vantent, écrivait Burie au roi, de ne paier plus les dixmes et droits de l'Esglise, et se vantent aussi publiquement qu'ils ne vous paieront plus de tailles ne les debvoirs aux seigneurs". Le privilège, fondement de tout l'ordre social, était discuté et ébranlé. Sur certains points, le vieil esprit de résistance provinciale renaissait au souffle de la Réforme : en Bordelais, on évoquait la grande révolte de la gabelle, et les habitants de Monségur proclamaient la commune. L'autorité royale n'était pas seule mise en question. Celle des seigneurs était aussi contestée. (. . .) On revit les scènes de la jacquerie; le meurtre du baron de Fumel et le pillage de son château furent la manifestation la plus violente de cet état d'esprit, mais non pas la seule. D'autres paysans avaient à se plaindre de l'arrogance des seigneurs; ils osèrent le laisser voir. Le 25 août 1561, le sieur de Lévignac, assailli, le 19, dans son château, par une bande de deux mille "voleurs", avait été obligé de fuir; le château du sieur de Lestelle avait été forcé, celui de Thouars, près de Nérac, pris et pillé. D'autres gentilshommes, près de Villeneuve-d'Agen, avaient été maltraités par leurs vassaux. "La noblesse se commensoyt laisser aller, de telle sorte qu'ilz commensoient de composer avecques eulx, leur priant de les laisser vivre seurement en leurs maisons, avecque leur labouraiges; et quant aux oblies et aux fieufz, ilz ne leur en demandoit rien. D'aller à la

chasse, il n'y avoit si hardy qui y ausast aller, car ilz veniont tuer les levriers et les chiens au milieu de la campaigne, et n'ausoit-on dire mot à poyne de la vye; et si vous en touchiés ung, toutes leurs eglises incontinent estoient mandées, et dans quatre ou cinq heures estiés mort ou bien failloir fouyr ou cacher dans quelques maison de ceulx-là qu'avoient pactisé avecques eux, ou dans Tholose; car en aultre lieu ne pouvyés estre asseuré." Ce tableau si vivant tracé par Monluc est à peine noirci[1]. (...)

Il fut aussi frappé de la sympathie que les gens de robe et les officiers témoignaient aux idées nouvelles et qui se traduisait par une inertie complète en face des fauteurs de désordres, briseurs d'images, coureurs de grande route, qui s'assemblaient sous couleur de religion et dont les excès inquiétaient les chefs de la Réforme. Tandis qu'à Bordeaux les conseillers du Parlement déployaient une grande énergie, multipliaient les arrêts et les enquêtes, dans les petites villes les magistrats chargés d'assurer l'ordre fermaient les yeux et ne cachaient pas leurs préférences pour les ministres. (...) Favorisée par de tels patronages, la propagande infatigable des ministres avait abouti, en novembre 1560, à la réunion du synode de Clairac, qui avait groupé toutes les forces de la Réforme et divisé la Guienne en sept colloques. Cette organisation était franchement démocratique : les capitaines étaient sous la dépendance des églises, et les soldats n'étaient autres que les fidèles armés pour la défense de la foi. Boisnormand, qui avait été le promoteur et l'âme du synode, avait véritablement tenter de créer en Guienne, à la faveur de l'anarchie qui y régnait, un État à l'image de l'État-modèle constitué à Genève par son maître Calvin.

Les catholiques dénonçaient avec véhémence ces étranges nouveautés. Ceux d'Agen écrivaient à Burie "qu'on avoit fait un consistoire auquel on évoquait tous procès, tellement qu'il n'estoit plus question d'aller aux magistrats ni de leur obéir, que les dismes n'estoient plus payées, qu'on vouloit contraindre le clergé de l'Eglise romaine à contribuer à l'entretenement des ministres, et qu'on ne taschoit qu'à se cantonner comme les Suisses..." Ils durent tenir à Monluc un semblable langage et n'eurent pas grand'peine à le convaincre. Ces consistoires où "un ministre, un avocat, un marchand, un solliciteur, un tailleur, un chaudronnier, un jardinier peuvent donner des arrêts..., excommunient leurs frères, les chassent et bannissent de leurs assemblées, les privent de sacremens", scandalisaient un Florimond de Ræmond, pourtant capable de comprendre l'originalité de ce retour à la simplicité de la primitive Église. A plus forte raison, un Monluc devait-il être peu touché de l'idéal social que la Réforme calviniste faisait entrevoir au commun peuple des villes et surtout des campagnes. Il n'en vit que les dangers immédiats : l'autorité traditionnelle menacée sous toutes ses formes, la vie sociale bouleversée, le droit de lever des compagnies remis à des bourgeois, à des paysans, à des ministres. Il n'avait pas l'habitude d'être "repu de telles viandes". Il jugea qu'il serait bien fou de s'engager plus avant, se persuada que la force des réformés ne tenait qu'à la faiblesse dont on avait fait preuve à leur endroit, et qu'il suffirait de quelques exemples pour éteindre l'incendie. (...)

Les doléances des gentilshommes campagnards, ses voisins, l'assaillirent aussi à son retour dans ses terres (...). Il vit d'un coup d'œil le rôle qu'il pouvait jouer et le prestige qu'il pouvait conquérir.

---

1. Cet aspect si original du mouvement réformé en Guienne n'a jamais été étudié à fond. Il mériterait d'autant plus de l'être qu'il fut exceptionnel. Partout ailleurs, le parti réformé se recruta dans la noblesse mécontente. Les théologiens, Bèze en tête, se conformant à la doctrine de Calvin, proclamèrent le principe du respect de l'autorité royale. En Guienne, ce fut le succès même de la Réforme dans les masses populaires qui lui donna ce caractère démocratique et social qui effrayait les sages tels que Coligny. (Voir GEORGES WEILL, *Les théories sur le pouvoir royal en France pendant les guerres de religion,* 1891, pp. 75-76.)

En devenant le protecteur de la noblesse de Gascogne, il s'imposait du même coup à l'attention royale (. . .) Monluc fit le saut. Les événements qui se succédèrent avec une rapidité foudroyante à partir du 1er mars, le massacre de Vassy, l'entrée triomphale du duc de Guise à Paris, l'enlèvement du roi et de la reine-mère par les triumvirs le confirmèrent dans sa décision. Il dut alors se féliciter de sa perspicacité. Désormais, les huguenots n'étaient plus que des rebelles et il avait, en somme, choisi "son meilleur." M. de Crussol, son collègue en Languedoc, avait eu moins de flair : sans embrasser ouvertement la Réforme, il avait cru devoir la favoriser ; il y gagna de perdre sa charge. Monluc n'a pas manqué de citer cet exemple, en ajoutant cette judicieuse réflexion : "Il n'estoit pas grand théologien non plus que moy ; mais j'en ay veu plusieurs par despit se faire de ceste religion, et après il leur tombait dessus, et s'en sont bien repentis." Ce mot jette, il me semble, une assez vive lumière sur les raisons véritables qu'eut Monluc de fixer son attitude en janvier 1562. (. . .)

Son récit de l'exécution de Saint-Mézard, très détaillé et très vivant dans son horreur, et celui de l'*Histoire ecclésiastique,* beaucoup plus succinct, concordent pleinement, sauf sur un point, où l'historien réformé exagère évidemment pour rendre Monluc plus odieux[1]. Les *Commentaires* complètent l'*Histoire ecclésiastique* en nous éclairant sur les motifs qui le déterminèrent à faire trancher la tête au neveu de Verdier, avocat du roi de Navarre à Lectoure, à faire pendre deux paysans et fouetter jusqu'à en mourir un diacre de dix-huit ans. Ils lui avaient été dénoncés par un gentilhomme du lieu comme tenant des propos séditieux contre le roi ; de plus, les paysans de Saint-Mézard avaient, quelques jours avant, assiégé dans sa maison leur suzerain, le seigneur de Rouillac. C'est donc pour arrêter ce mouvement social, qui le scandalisait si fort, que Monluc, interprétant à sa façon la patente royale, désireux aussi de rassurer la noblesse gasconne en vue de la guerre qu'il sentait prochaine, d'intimider les officiers de justice et les gens de robe gagnés à la Réforme et de terroriser les audacieux vilains, prit sur lui d'inaugurer de cette terrible façon sa mission en Guienne. L'exécution de Saint-Mézard eut un grand retentissement dans la province. Monluc s'en glorifia partout et, le 15 mars, le secrétaire du cardinal d'Armagnac en adressait de Rodez au cardinal Farnèse une relation qui s'accorde sur certains points avec le récit des *Commentaires,* mais paraît moins véridique, car elle donne comme seule cause le bris d'une croix par quelques gentilshommes du voisinage."

(Paul Courteault, *Blaise de Monluc historien,* Paris, 1908, p. 407-413. La plupart des notes ont été omises).

La Q. 3 a été formulée dans une perspective textuelle étroite, qui repose néanmoins, inévitablement, sur une certaine connaissance générale des Guerres de Religion. Or, il se trouve qu'en Guyenne la Réforme est populaire, antinobiliaire et renforce donc la conjonction d'intérêts entre le roi et la noblesse. Ainsi, on constate qu'une question d'apparence textuelle cache ses présupposés idéologiques derrière un "savoir" communément reçu. Pour la Q. 4, voir en fin de fiche.

3. Sens et effets.

La phrase visée (**l. 28 à 30**) par **Q. 5** inverse de manière humoristique l'allégeance du *roy de*

---

1. *Hist. eccl.,* I, 898. On y lit que Monluc fit lui-même l'office de bourreau. Il est inutile d'aller jusque-là. Ce que dit Monluc suffit pour faire de cette page sanglante l'épisode le plus atroce des *Commentaires.* L'*Hist. eccl.* dit aussi que le diacre fouetté mourut le jour même ; d'après Monluc, ce fut dix ou douze jours après.

Navarre envers son suzerain, le *Roy* (de France).

Montluc autorise sa décision d'un blanc-seing royal (Q. 6). En réalité, d'après Courteault, "la patente royale lui ordonnait de se rendre (. . .) à Fumel et à Cahors pour y faire justice des excès commis par les huguenots et par les catholiques" (op. cit., p. 423).

La scène du jugement et de l'exécution a un air de vérité et d'authenticité (Q. 7), c'est-à-dire que la logique narrative et la chronique des faits s'y accordent. Le maréchal cède la plume à l'écrivain qui ordonne avec "art" : ordre des phrases et enchaînement des faits coïncident. Une analyse narrative de cette seconde partie en montre le déroulement direct et "logique" : présentation des lieux et des gens, des témoignages, du jugement, des actes. Noter que la mention des deux bourreaux est retardée (l. 65-66) : ce qui allège la présentation initiale et dramatise l'attente du jugement. Noter que la déposition des témoignages prend une portée dramatique par les hésitations du sieur de Corde et des consuls; que l'emportement de Montluc mime le verdict qu'il n'est plus besoin d'énoncer; que, dans ces luttes religieuses, la violence de Montluc peut paraître inspirée puisque les accusés auraient profané la croix (l. 57-58) : "son col alla justement sur ce morceau de croix" (l. 72-73) – où l'ambiguïté de l'adverbe montre en Montluc un ministre de la vengeance divine); du moins les trois mentions de la croix (l. 52, 73 et 75) constituent-elles, par l'élaboration d'un signe narratif, la preuve de la finalité de l'écriture littéraire.

Pour le style sinueux (Q. 8), on pourra s'appuyer sur la phrase des l. 47 à 54, dont les détours suivent la succession des faits.

Sur Montluc mémorialiste (Exposés et, en partie, Q. 9), voici, le jugement final de Courteault : "Monluc est presque partout admirablement informé; ses jugements sont modérés et circonspects. Pour utiliser en toute sécurité ses innombrables renseignements, il suffirait presque d'accompagner son texte des dates qu'il n'a pas pris la peine de donner, de marquer ainsi ses lacunes et de redresser sa chronologie souvent en défaut" (*op. cit.*, p. 619).

4. Questions d'Orthographe.

Les points d'orthographe soulevés (Q. 4) permettent d'aborder quelques particularités de notre usage :

a) s "estaient eslevez" (l. 4-5) . . .
"partist (l. 16), "mesmes" (l. 22), "bruslé" (l. 84) . . .

Les accents aigus et circonflexes remplacent le s. Notez que le texte reproduit par nous ne respecte pas scrupuleusement l'accentuation ancienne (des accents graves sont introduits); mais l'opposition du participe passé est maintenue : "nommé" (l. 37)/"attachez" (l. 56). Le z final notait à la fois le phonème /e/ et le s final, usage maintenu jusqu'au XVIIIe siècle. Notre usage permet de distinguer trois formes du verbe : nommé, nommés et nommez. Cette grammaticalisation graphique est certes ingénieuse mais peu économique puisque la lettre z est pratiquement réduite à cette fonction.

b) c "sainct" (l. 2), "huict" (l. 3), "nuict" (l. 16), "poinct" (l. 32). Il s'agit d'une graphie étymologique, comme on peut le voir, par exemple, avec les mots français : sanctifier, octave, nocturne, ponctuel. Nous n'avons conservé le c muet que lorsqu'il est sonné dans un dérivé direct : "respect" (l. 86)/respectueux.

BIBLIOGRAPHIE :

Études :

HENRI HAUSER, *La Naissance du Protestantisme,* P.U.F., 1962.
GEORGES LIVET, *Les Guerres de Religion,* Coll. "Que Sais-je ? " n° 1016, P.U.F., 1962.
JEAN DELUMEAU, *Naissance et affirmation de la Réforme,* Coll. Nlle Clio, P.U.F., 1965.

Sur le problème des otages et des représailles (Débat) :

HENRI ALLEG, *La Question,* éd. de Minuit, 1958.
HENRI ALLEG, *Prisonniers de guerre,* éd. de Minuit, 1961.
PIERRE VIDAL-NAQUET, *La torture dans la République,* éd. de Minuit, 1972.
J. LAURET et R. LASIERRA, *La torture et les pouvoirs,* éd. Balland, 1973.

De Gaulle
MON RÔLE

(Livre de l'élève, pp. 313 à 315)

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition du texte.

L'extrait conclut le tome II, d'où son unité. La position prise par Pétain appelle une double réflexion, sur le passé et sur l'avenir, à partir de la situation présente (Q. 1). Deux parties donc, des lignes 1 à 54 et 55 à 88, chacune comprenant quatre paragraphes, d'inégale importance. Réflexion politique sur la légitimité : le conflit des deux "légitimités" opposées, celles de Pétain et de de Gaulle a pris fin; il s'agira de donner à la France des institutions qui ne permettront plus un tel conflit, dû à la carence du Parlement de la IIIe République. Ne pas oublier que le maréchal se dit encore chef de l'Etat Français (voir l'Appel de la p. 312). L'argumentation est donc très cohérente, mais révèle, bien entendu, la conception gaullienne du pouvoir : rôle du chef, raison d'état.

1. Réflexion sur les rapports avec Pétain : 1.1 - Pétain se tourne vers de Gaulle; 1.2 - de Gaulle réfute la possibilité de la guerre; 1.3 - il refuse de transiger sur la légitimité qui ne peut s'accorder avec la domination étrangère; 1.4 - la légitimité historique de de Gaulle est implicitement reconnue par la demande du maréchal et prouvée par le silence du général ("Quel aboutissement ! Quel aveu ! ", l. 1).
2. Réflexion sur l'avenir : 2.1 - l'unité se maintiendra "jusqu'à ce que le but immédiat soit atteint" (l. 66-67); 2.2 - de Gaulle a le devoir de poursuivre (distinction de deux tâches : libération et institutions); 2.3 - l'adhésion populaire lui permettra de surmonter les obstacles; 2.4 - l'étape du salut commence.

2. La rhétorique gaullienne.

L'argumentation, rigoureuse et fine, subtile parfois, échappe à la sécheresse par un usage sobre des images (Q. 2). Hormis "le trésor en déshérence" (l. 45), l'imagination est spatiale. Trois degrés dans la verticalité : le bas (négatif), le milieu (opposition), le haut (positif). a) "anéantissement" (l. 1), "insondable" (l. 4), "Pétain se tourne" . . . "est tombé" (l. 2 et 54), "subordonnés" (l. 42): "joug" (l. 43); b) "se dresse" (l. 17), "se dresser" (l. 80); c) "rehaussé" (l. 7), "grandie" (l. 58), "bâtir" (l. 81), "pour soulever le fardeau, quel levier" (l. 82-83). A noter que la verticalité implique le mouvement. Cela est plus net encore de l'horizontalité. Ainsi le mot central d' «appel» appartient à l'espace (l. 44 et 86), de même que la "nuit" (l. 55) et le "silence" (l. 54), "se tait" (l. 55); la France et l'histoire font partie de l'espace comme le montre le contexte : "Si la *France* se reconnaissait dans un pouvoir qui *portait le joug*, elle se *fermerait l'avenir* (l. 42-43); "Un *appel venu du fond de l'Histoire*" (l. 44). Ce sont des images de marche, comme : "jusqu'au bout" (l. 61), "ma route" (l. 75), "le guide" (l. 87), "l'étape" (l. 88). Remarquer le jeu des valeurs dans la phrase : "Devant moi . . . le péril s'éloignera (l. 75-77) et le caractère statique attribué aux opposants. Cette imagerie

très simple de l'espace et du mouvement correspond à des valeurs inscrites dans la langue : elle passe donc inaperçue malgré sa cohérence et son importance (**Q. 3**).

3. Sens et effets.

Les mots à expliquer en **Q. 4** montrent le registre du style : familier, élevé, concret.

Charles VII, Louis XVIII et Thiers n'ont pas accepté la tutelle étrangère (**Q. 5**). L'aide indirecte des armées prussiennes lors de la répression de la Commune fait au moins question. La comparaison avec Charles VII et Louis XVIII est également discutable. Les coalisés de 1814 et 1815 voulaient avant tout abattre l'Empire et restaurer l'ordre international d'avant la Révolution (Ceci peut se discuter dans le **débat** proposé).

La phrase visée par **Q. 6** semble atténuer la responsabilité du maréchal. Au détriment de qui ? Le paragraphe contient plusieurs "on" mystérieux : "on accepta" (**l. 4**), "les textes que l'on m'a fait remettre de sa part" (**l. 6-7**). A noter également le passif de la **ligne 5** et la circonlocution "par l'extrême vieillesse d'un chef militaire glorieux" (**l. 5-6**). L'écrivain ne *veut* pas condamner mais ne peut dire pourquoi : pareille condamnation rejaillirait sur le général. De Gaulle reste délibérément évasif, pour protéger la fonction et non l'homme. Ce quasi-silence annonce le total silence de la **ligne 54.**

Le rythme des phrases traduit la puissance contenue, la maîtrise (**Q. 7**). Trois phrases assez longues (seule la troisième est vraiment longue) sont coupées par deux phrases plus courtes. Dans la première, deux sujets et deux compléments et, chaque fois, le second terme est plus simple et plus fort. Dans la deuxième phrase longue, notez les proportions respectives des trois complétives ayant tour à tour deux, trois puis un complément. La dernière phrase est la plus oratoire avec la reprise de la conjonction, l'élévation ample et un peu lourde qui garantit la simplicité hautaine propre au style gaullien (choix de *sans que* avec le mode subjonctif et la marque de la personne, *mette en doute* pour "doute", *ce qu'il y a d'important* pour "l'importance" et surtout "dans le fait qu'en fin de compte c'est . . . qu'est"), culminant dans une expression martelée dont l'inversion fait la force, finissant sur la proposition principale, plutôt brève mais encore étoffée par l'expression "*faire réponse* pour "répondre" et la mise en valeur du mot *silence* opposé à *Pétain.*

Q. 8 ne sert qu'à vérifier une bonne compréhension par les élèves d'une argumentation dont il a été parlé au début.

Q. 9 montre comment l'imagination spatiale de de Gaulle lui permet de brosser une vision légendaire ou épique.

Q. 10 précise que, dans la pensée du général, il n'y a pas contradiction entre la solitude du chef et l'adhésion du peuple.

Le peuple est une entité collective : voir les **lignes 83-84** et **20** à **22,** "certaines fractions (. . .) en liaison avec l'ennemi", qui maintiennent dans l'anonymat et sous une tutelle bienveillante autant les *résistants* que les *collaborateurs,* mots absents : individus absents. Seul Pétain a pu faire problème (dans les limites de ce texte).

Le guide est un chef charismatique, appelé par l'Histoire (avec H majuscule) et instinctivement soutenu par le pays (**Q. 11**) : "le peuple et le guide" (**l. 87**); il est aussi chef du "Gouvernement de la République" (**l. 27-28**), impose "l'ordre, la loi, *la justice".* Toute la pensée politique de de Gaulle est là : "mon entreprise de rassembler les Français sur la France et de bâtir un Etat juste et fort" (**l. 80-81**).

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Le Fil de l'épée a été republié par la collection 10/18.
Les Discours et Messages sont publiés chez Plon et dans *Le livre de poche.*
Les Mémoires de guerre se trouvent dans *Le livre de poche.*
Les Mémoires d'Espoir ont également été publiés dans *Le livre de poche.*

Etudes :

G. CATTAUI, *Charles de Gaulle,* Fayard, 1960.
EDMOND MICHELET, *Le gaullisme, passionnante aventure,* Fayard, 1962.
FRANÇOIS MAURIAC, *De Gaulle,* Grasset, 1964.
J. R. TOURNOUX, *Pétain et De Gaulle,* Plon, 1964.
J. LACOUTURE, *De Gaulle,* Le Seuil, 1965.
D. DE ROUX, *Charles de Gaulle,* coll. "Classiques du XXe siècle", Ed. univ., 1967.
J. R. TOURNOUX, *Jamais dit,* Plon, 1971.
ANDRÉ MALRAUX, *Les chênes qu'on abat,* éd. Gallimard, 1971.
STANLEY ET INGE HOFFMANN, *De Gaulle, artiste de la politique,* Le Seuil, 1973.

Sur la question de la Résistance et du régime de Vichy :

HENRI MICHEL, *Histoire de la résistance,* Coll. "Que sais-je ?", n° 429, P.U.F., 1950, 2ème éd. 1962.
ROBERT ARON, *Histoire de Vichy,* éd. Fayard, 1954.
HENRI MICHEL, *Histoire de la France libre,* Coll. "Que sais-je ?", n° 1078, P.U.F., 1967.
ROBERT O. PAXTON, *La France de Vichy (1940-1944),* éd. du Seuil, 1973.
GÉRARD MILLER, *Les pousse-au-jouir du maréchal Pétain,* éd. du Seuil, 1975.

Marco Polo

LE PAPIER MONNAIE DU GRAND KHAN

(Livre de l'élève, pp. 317 à 319)

Le livre de Marco Polo rapporte les longs et exceptionnels voyages de sa jeunesse : son itinéraire ou, du moins, nombre de ses commentaires, auraient pu guider d'autres marchands. Mais ses souvenirs, racontés puis dictés dans les loisirs d'une prison, suscitèrent l'incrédulité. Etranger, étrangeté : les avances techniques chinoises, par leur précision et leur matérialité, surprennent plus que les merveilles naturelles. Les recueils de mirabilia *ont présenté jusqu'au XVIe siècle un inextricable mélange d'observations authentiques, déformées ou imaginaires. Dans un tel horizon de lecture, le scepticisme était raisonnable.*

Parmi les faits les plus surprenants, donc, le papier-monnaie, qui ne fut utilisé, modestement, que cinq siècles plus tard en Europe (en distinguer les lettres de change, indispensables au développement de la banque et du grand commerce et liées au progrès du capitalisme, mais émissions privées, irrégulières, etc). Le Vénitien lui-même comprend bien la nature et l'usage des cartons *mais non leur valeur purement conventionnelle. Aujourd'hui, c'est l'étonnement de l'homme occidental du Moyen Age qui nous étonne en nous apportant sur nous-mêmes un témoignage ethnographique irrécusable.*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition du texte.

Le passage rend compte de l'immense fortune du grand Sire. La disposition du texte (**Q.1**) suit la fabrication et le circuit du papier-monnaie.

1) Ce qu'est la Seque de Canbaluc (**1.1-4**).
2) La fabrication des cartons (**1.4-9**).
3) La variété et le nombre des coupures (**1.10-19**).
4) Leur usage intérieur (paiements du Seigneur aux particuliers et entre les particuliers - **1.20-29**).
5) Leur usage extérieur (paiements aux marchands étrangers, lesquels s'en servent aussi à leur usage - **1.30-39**).
6) Le profit du Seigneur (paiements et achats - **1.39-47**).
7) Retour des cartons à la Seque (échange des cartons ou achat de métaux et pierres précieux - **1.48-53**).
8) Paragraphe de conclusion et de transition (**1.54-57**).

2. Sens et effets.

La longue énumération des types de coupure (**Q.2**) est aussi admirative qu'explicative et se heurte à la difficulté de transcrire la réalité chinoise dans un système moins complexe. L'insistance est naturelle et nécessaire pour rendre crédible un phénomène inconnu et qui résiste au narrateur, réduit à répéter "un autre", "un autre" et enfin à abréger.

Le marchand saisit l'intérêt d'une monnaie légère (**Q.3**). Le poids excessif des monnaies de cuivre et de fer a d'ailleurs favorisé l'adoption en Chine de la monnaie de papier.

Néanmoins, l'usage du papier-monnaie lui paraît quelque peu magique, d'où la phrase : "le grand Sire possède l'arcane de l'alchimie» (**Q.4**). Les alchimistes se proposaient de transmuer le plomb en or : ce qu'ils ne peuvent réaliser avec du métal, le grand Khan le fait avec du papier et un sceau, d'autant plus mystérieusement qu'il procède "selon raison", sans secret.

Les phrases visées en **Q.5** rendent compte de l'activité de la Seque (Hôtel des monnaies) comme comptoir d'achat et de vente d'objets précieux. Il est remarquable que le marchand Marco Polo ne rapproche pas ces deux fonctions. Au contraire, il les rattache chacun à des systèmes différents : d'une part, la force contraignante et persuasive du Seigneur (**1.23-24** et **45-46**) ; d'autre part, la somptuosité des Grands (**1.50-53**).

Marco Polo comprend mal l'usage du papier-monnaie (**Q.6**). Il ne saisit pas le lien entre achat et vente et l'aide des cartons, par la Seque, les marchands, les particuliers. Le Seigneur paie en monnaie de papier, qu'il fabrique à volonté (**1.18-19**) ; et cependant, il *paie* mieux que quiconque (**1.35, 44-46**). Paradoxe : un argent qui ne coûte rien vaut plus. Secret plus profond que la pierre philosophale des alchimistes . . . Marco Polo n'a pas compris que la valeur conventionnelle des cartons reposait sur leur *convertibilité.* Il est vrai que le problème de la contre-valeur, donc d'un étalon de compte reste posé.

3. Recherches et Essais.

Le sujet proposé en **exposé** sur la monnaie de papier doit dépasser la chronique et déboucher sur le problème de la valeur (matière, production agricole et industrielle, travail humain).

Une **étude,** même brève, de l'alchimie doit distinguer soigneusement entre la recherche de l'or matériel et le symbolisme ésotérique et spirituel (cf. Serge Hutin, *L'Alchimie,* Que sais-je ? n° 506, P.U.F.). L'ésotérisme, sous diverses formes, demeure vivace dans toutes les sociétés. Que l'on pense aux brevets, aux droits artistiques, c'est-à-dire à la propriété du travail intellectuel, aux limites de l'enseignement universel et collectif. Le deuxième sujet d'exposé peut, comme le premier, conduire à une réflexion sur le monde contemporain.

BIBLIOGRAPHIE :

Études :

L. THOORENS, *La vie passionnée de Marco Polo,* éd. Seghers, 1962.

Voyages et explorations au Moyen Age avant et après Marco Polo :

J.-P. ROUX, *Les explorateurs au Moyen Age,* coll. " Microcosme" éd. du Seuil, 1967.

PIERRE CHAUNU, *L'expansion européenne du XIIIe au XVe siècle,* coll. Nlle Clio, P.U.F., 1969.

Monnaie et techniques bancaires au Moyen Age :

JACQUES LE GOFF, *Marchands et banquiers du Moyen Age,* coll. Que Sais-je ? n° 699, P.U.F., 1956, rééd. 1968.

ETIENNE FOURNIAL, *Histoire monétaire de l'occident médiéval,* coll. "Fac", éd. F. Nathan, 1970.

PIERRE VILAR, *Or et monnaie dans l'histoire,* coll. "Science", éd. Flammarion, 1975.

La Chine de Marco Polo :

JACQUES GERNET, *Vie quotidienne en Chine à la veille de l'invasion mongole,* coll. "Vie quotidienne" éd. Hachette, 1959.

JACQUES GERNET, *Histoire de la Chine ancienne,* coll. Que Sais-je ? n° 1113, P.U.F., 1964.

Bougainville
LES BELLES ET LE CUISINIER

(Livre de l'élève, pp. 320 à 322)

Bougainville n'échappe pas plus que Marco Polo à son propre temps. Le charme qu'exercent encore sur notre imagination les îles du Pacifique doit peut-être autant à la vision des explorateurs du XVIIIe siècle qu'à la douceur du climat (réelle pour les îles montagneuses mais non pour les atolls) et des habitants. Le voyageur voit ce qu'on lui montre ou qu'il découvre mais ne perçoit que ce qu'il peut appréhender.

Sans doute le navigateur se permet-il ici de faire de la littérature : c'est parce qu'il a reconnu dans ce lieu un topos, *une anecdote connue dans un site nouveau. La situation du cuisinier que la peur empêche de "contenter (ses) désirs" (l. 43) est d'une extrême banalité, mais non la mise en scène exotique et galante.*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition du texte.

Les deux alinéas dégagent la disposition voulue par l'auteur : **l. 1 à 31** et **l. 32 à 47 (Q. 1)**. On aurait pu hésiter sur la fonction des **l. 32 à 34** (le rappel de "contenir" **(l. 32)** après "retenir" **(l. 21)** semble marquer la fin du désordre général) : elles appartiennent bien à la seconde partie et distinguent en fait les deux moments, 1) tentation générale et 2) tentative punie. La première personne du pluriel s'applique d'abord à tous les Français **(l. 1 à 18)**, ensuite, tacitement, aux officiers **(l. 24, 32 et 35)**. Malgré l'ironie personnelle de la remarque "le moins difficile n'avait pas été de parvenir à se contenir soi-même" **(l. 33-34)**, l'ordre social est rétabli. Déjà le spectacle de l'écoutille n'a pour public que "matelots et soldats" **(l. 30)**. Le XVIIIe siècle se moque de l'ordre mais le maintient jusqu'en 1789 (très différent est l'épisode d'Ulysse et des sirènes).

Détail de la disposition : 1.1 - accueil des indigènes ; 1.2 - découverte des femmes et trois degrés de la tentation (la nudité, les *agaceries,* les propositions des hommes) ; 1.3 - remarque du narrateur **(l. 21-23)** ; 1.4 - la jeune fille à bord — 2.1 - rétablissement de l'ordre **(l. 32-34)** ; 2.2 - l'escapade du cuisinier **(l. 34-45)** ; 2.3 - dont le coupable lui-même tire la morale **(l. 45-47)**.

Notez que le passage entier se tient grâce à la structure logique des deux scènes et leur opposition : strip-tease d'une jeune fille à bord, déshabillage d'un homme à terre ; nul assouvissement.

2. Structure du texte.

Il s'agit de dégager ce qui donne à ce texte sa couleur XVIIIe. Les **Q. 2** et **Q. 3** désignent le goût mythologique réduit aux amours des dieux et même la pastorale : idylles et bucoliques de *l'âge d'or,* Théocrite et Virgile à Tahiti. Joli détour que ce "telle que Vénus se fit voir au berger phrygien" pour dire *nue !*

Nous voici déjà répondant à la **Q. 4**, car périphrases et allusions sont un moyen de mettre à

distance, de solliciter le désir par l'imagination. Les "nymphes" (**l. 10**) nues dans les pirogues, la jeune fille qui se découvre, le cuisinier examiné dans "toutes les parties de son corps" (**l. 40-41**) sont des scènes de voyeurisme. Noter l'explication des **lignes 10 à 12** : "car . . . s'enveloppent." La *contre-plongée* de l'écoutille accorde le même plaisir que l'escarpolette de Fragonard, Le siècle privilégie cette forme d'érotisme. Le mot "agaceries" (**l. 13**), les "gestes non équivoques" (**l. 19-20**), l'euphémisme "n'avaient point vu de femmes" (**l. 23**) le confirment. Les jugements sur les femmes, qui nous rappellent Marivaux, nous n'avons pas à débattre de leur bien-fondé mais à constater leur conformité : "naïveté" (**l. 13**), "embarras" (**l. 14**), "timidité ingénue" (**l. 15**), "donnent à *découvrir*" (**l. 14**). C'est pour cela que "les femmes paraissent ne pas vouloir ce qu'elles désirent le plus" (**l. 16-17**). L'audace de la jeune fille qui monte seule à bord (**l. 24-25**) a la vraisemblance d'un phantasme. Les réflexions morales de Bougainville (**Q. 7**) expriment le désir de voir : l'apparence que se donnent en France les femmes, les bonnes sauvages la dévoilent : "La jeune fille laissa tomber négligemment un pagne qui la couvrait" (**l. 27-28**).

L'idéologie galante et philosophique (la nature, le bon sauvage) s'exprime dans la désinvolture parce que l'ordre demeure (nous l'avons dit à propos de Q. 1) : les conventions et l'académisme font partie de cet ordre (**Q. 5**). L'exotisme est présenté à l'antique. La scène de l'écoutille montre un nu pictural, quasi immobile : les conventions sociales exigent la pose académique et la "forme céleste" (**l. 29-30**). Même immobilité du cuisinier, mais la décence interdit que son corps soit donné en spectacle. Son récit est entièrement pris dans la séquence narrative ; le verbe *dire* ne paraît qu'à la **ligne 45**. La voix du cuisinier, son corps sont gommés. "Il se crut perdu mille fois" n'introduit, par le cliché de diction élevée, qu'un soupçon de burlesque. Noter le caractère ternaire de la phrase des **lignes 41 à 44**. La manière de l'examen est tue (**l. 40**) pour laisser libre cours aux suggestions polissonnes ; mais les insulaires se comportent ensuite très civilement, voire courtoisement : "en le pressant" est dépourvu de connotation physique ; au lieu de "gestes non équivoques", il s'agit de "contenter les désirs" : l'expression devient suavement parisienne.

3. Sens et effets.

Q. 6 appelle l'attention sur une élégance de style : *contenir* a le sens littéral, *se contenir* le sens figuré.

Sur la **Q.7**, d'un point de vue historique, il convient de dire que le jeu de l'apparence et de la réalité a perdu la signification tragique qu'il avait à l'époque baroque : il n'est plus que sourire frémissant, douce inquiétude, plaisir du jeu. Quant à l'opinion de Bougainville sur la nature féminine, aux élèves d'en discuter !

L'épisode justifie-t-il une vision idyllique du Paradis polynésien (**Q. 8**) ? Certaines notations la démentent un peu : l'autorité des *hommes* et des *vieilles* (**l. 11-12**), la curiosité des "Indiens" (**l. 37 et suiv.**), la mésaventure du cuisinier. Mais cet échec de l'accomplissement pratique permet au désir de durer. Paradis pour les hommes, où les femmes-objets - nymphes, houris, vahinés - ont la beauté, la grâce, la prévenance : plus féminines que les Européennes par la naïveté et l'étrangeté, totalement autres mais désirantes, elles incarnent les demi-rêves évanescents.

4. Recherches et Essais.

Les sujets de **Recherches et Essais** permettent de poursuivre l'investigation du mythe et de la réalité (qui pourrait inclure la Polynésie contemporaine). Le XVIIIe siècle a eu le goût du voyage et de l'exotisme : les grands navigateurs l'ont partagé et enrichi.

BIBLIOGRAPHIE :

Etudes :

J.E. MARTIN - ALLANIC, *Bougainville navigateur et les découvertes de son temps,* P.U.F., 1964.
A. SPERRY, *Le Capitaine Cook explore le Pacifique,* coll. Histoire et Documents, éd. F. Nathan, 1964.
G. BLOND, *La grande aventure des océans,* t. II, *Le Pacifique,* Presses de la Cité, 1973.

Darwin
LA MER PHOSPHORESCENTE

(Livre de l'élève, pp. 323 à 325)

Voyages d'un Naturaliste : *autre siècle, autre préoccupation. Le texte de Bougainville, si urbanisé, nous avait fait négliger son aspect maritime, non dans le vocabulaire technique mais dans les rêveries marines des hommes : celui de Darwin traduit l'appel du large, des grandes étendues de l'eau et du ciel. Nul doute que l'imagination poétique ne nourrisse la curiosité scientifique.*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition et style du texte.

La disposition du texte (**Q. 1**) est simple : à propos d'un spectacle naturel rare (**l. 1-10**), l'auteur rassemble ses observations et les remarques d'Ehrenberg sur la phosphorescence marine, immobile en surface (**l. 11 à 42**), en profondeur (**l. 43 à 54**), mouvante (**l. 55 à 73**).

On ne sera pas nécessairement d'accord avec la formulation de **Q. 2.** L'écriture vise à communiquer les faits, à informer; l'ordre de la présentation est logique : le phénomène, les conditions atmosphériques, l'effet du navire, la vue générale. Le narrateur s'émeut, bien sûr, à la beauté du spectacle, mais ne sait traduire ses émotions que par des adjectifs : "étonnant et admirable" (**l. 2**), "splendide" (**l. 5**), "saisissant" (**l. 9**). La traduction est peut-être responsable du mauvais rythme général; seule la phrase centrale, "La proue du navire (. . .) laiteux" (**l. 5-6**), mime harmonieusement le passage du navire. La raison de cet "échec" est claire : l'auteur refuse que l'expression puisse laisser le moindre doute quant à la réalité des faits : "nous *paraissait* enflammer" est littérairement faible puisque l'effet décrit est nié en même temps qu'il est prononcé. L'homme éprouve la métaphore, le savant s'en détache.

C'est pour la même raison que le texte débute en récit et se poursuit en une analyse discursive (**Q. 3**). Les autres spectacles sont réduits à des phénomènes : "Au large du cap Horn, je n'ai *observé* ce phénomène (**l. 12-13**), "Par deux fois, j'ai eu l'occasion d'*observer* des phosphorescences" (**l. 43**). Les comparaisons sont rares et nettement marquées comme telles : "L'aspect général de ces taches *rappelait* assez la réflexion de la lune" (**l. 48-49**), "On *aurait dit* un gros poisson" (**l. 56**). Seule, la première observation est accompagnée de l'émotion qu'elle a provoquée : la première observation seule est accompagnée de notations subjectives : les quatre autres sont énoncées sans commentaire. Ce sont des observations scientifiques : Darwin reproduit celles qu'Ehrenberg a décrites dans son mémoire (**l. 15 à 22**) pour les *vérifier* et conclut différemment quant à l' «irritabilité» (**l. 27**) des parcelles phosphorescentes (**l. 26 à 42**).

L'observation conduit donc à un raisonnement déductif (**Q. 4**). L'irritabilité prétendue n'est autre que le mouvement d'organismes vivants. Si la phosphorescence profonde s'explique aussi, en certains cas, par la présence d'animaux marins (**l. 45-54**), en d'autres elle serait produite par l'agitation des matières organiques en contact avec l'atmosphère. Cette déduction conduit à l'hypothèse de la *respiration* océanique : l'imagination du savant se donne ici libre cours et, malgré les précautions du

style : "on serait presque" (impersonnel, conditionnel, adverbe atténuatif), s'abandonne à la *tentation* : "on serait presque tenté" (l. 72). Le rapprochement avec Bougainville (qui n'écrit pas toujours de cette encre-là) a de quoi séduire.

2. Recherches et Essais.

Pour les exposés, nous renvoyons aux encyclopédies. On pourrait songer à d'autres directions : explorations polaires, spatiales, sous-marines.

BIBLIOGRAPHIE :

Études :

JEAN ROSTAND, *Darwin*, éd. Gallimard, 1947.
J.P. LEROY, *Charles Darwin*, éd. Seghers, 1966.

Saint Augustin
VOLER POUR VOLER

(Livre de l'élève, pp. 327 à 328)

La confession chrétienne est une technique spirituelle par laquelle le croyant s'élève vers Dieu. Elle l'oblige à se remémorer et à redire son péché en renonçant à la jouissance qui l'accompagnait par un acte de contrition que soutient l'amour de Dieu. L'analyse intérieure ici instaurée est, dans son principe même, exemplaire : pourtant, la confession publique a été abandonnée par la plupart des Eglises, car elle évite difficilement le scandale ou le ridicule. Persuader et dissuader à la fois exige une maîtrise peu commune de l'expression orale ou de l'écriture. Vie de saint et manuel de confession, l'ouvrage de Saint Augustin reste unique : seul un grand écrivain pouvait le faire.

"Des images ne composent pas une biographie, des événements non plus. C'est l'illusion narrative, le travail biographique, qui créent la biographie. Qu'a fixé Stendhal, sinon des moments de la sienne ? Chacun articule son passé pour un interlocuteur insaisissable : Dieu, dans la confession; la postérité, dans la littérature. On n'a de biographie que pour les autres" (André Malraux, Lazare, *p. 125-126). Ces propos doivent être complétés : les* Confessions *sont aussi de la littérature, articulée pour la postérité et pour Dieu.*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition et structures.

La disposition du texte montre d'ailleurs le double souci de Dieu, qui est invoqué, et des hommes, que l'art de la rhétorique doit empoigner et convaincre (**Q. 1**). Les alinéas détachent trois parties de même longueur, trois versets poétiques construits sur le modèle de la triple accusation, *c'est ma faute, c'est ma faute, c'est ma très grande faute,* du *mea culpa* de la confession chrétienne : "du vol même et du péché" (**l. 8**), "un acte défendu" (**l. 16**), "l'infamie elle-même" (**l. 24**).

Les trois variations se développent selon une progression ascendante : 1) infraction à la loi naturelle, 2) récit du vol, 3) malice de l'homme sans Dieu. En d'autres termes : infraction, transgression, refus de Dieu. A noter, dans le premier paragraphe, la préméditation (**l. 4** : "j'ai voulu"), sans l'excuse de l'indigence (**l. 4-5**), par l'iniquité du riche (**l. 6-7**).

L'anecdote (**Q. 2**) est racontée conformément aux règles de la rhétorique : lieu (où ?), objet (quoi ?), temps (quand ?), sujet (qui ?), action (comment ?), but (pourquoi ?), effet (avec quelles conséquences ?). Chaque élément d'information est présenté sous l'aspect le moins favorable. Où ? dans le voisinage (voler des voisins c'est aussi abuser de leur confiance). Quoi ? des poires médiocres. Quand ? à la nuit, où on devrait être rentré chez soi. Qui ? une bande de mauvais garçons. Comment ? en faisant un énorme butin, sans rien laisser. Pourquoi ? pour le jeter aux porcs. Avec quel effet ? de pécher. Ainsi, toutes les circonstances sont aggravantes. Saint Augustin plaide coupable et prononce son propre réquisitoire.

2. Sens et effets.

Dans quelle mesure ce texte est-il personnel (Q. 3) ? L'auteur fait tomber sur lui-même tout le poids du péché : l'acte fut collectif, le repentir est individuel. Mais il ne prend que sa part de responsabilité. Les mauvais garçons n'ont apparemment pas eu besoin de chef pour agir. L'entraînement n'est pas évoqué : ce serait une demi-excuse. Saint Augustin pose des degrés dans le mal mais non dans la responsabilité. Le "nous" est une notion indifférente; il inclut aussi bien le rédacteur et ses compagnons (l. 11 à 16) que le rédacteur et sa famille (*"notre* vigne", l. 9) et autorise un seul à parler au nom de tous (*"notre* seul plaisir fut d'avoir commis un acte défendu"). L'analyse ne repose pas sur les intentions mais sur les faits. Chaque homme est libre pour le bien ou pour le mal sous le regard et selon la grâce de Dieu. Aussi pourrait-on dire que le texte est tour à tour, dans chacun de ses paragraphes, personnel, universel et singulier : je suis un pécheur, nous sommes tous des pécheurs, Dieu a eu pitié de moi. Toute subjectivité est absente.

C'est la deuxième personne qui détermine le fonctionnement du texte (Q. 4). Peu importe que le *tu* latin soit traduit par un *vous,* sinon que le *vous* singulier rend les choses plus claires, puisqu'il dénote l'interlocuteur appartenant à une autre classe. La confession est un monologue à deux voix : l'interlocuteur transcendental n'est présent qu'en moi. Voyons ce qui se passe dans le texte : le moi s'oppose au *voleur,* au *riche,* aux *hommes,* qui s'accordent à *votre loi.* Ce *moi,* comme le *nous* qui lui succède, est la personne qui parle et ne présente aucune particularité. Mais le système des personnes grammaticales sert à la communication intramondaine. Le *vous transcendental* du troisième paragraphe modifie les règles d'inclusion et d'exclusion en les étendant à la première personne pour le présent : je suis ce que je fus (privé de grâce) mais je ne suis plus ce que j'étais (Dieu a eu pitié de moi). Le *je* grammatical est réservé au *je* locuteur présent; la *troisième personne* est attribuée au *moi* pécheur : "O laideur de *l'âme* qui abandonnait votre soutien pour *sa* ruine", mais cette troisième personne est néanmoins prise en charge par l'apostrophe et la phrase nominale dépourvue de temps. Notez l'usage du démonstratif : "Voilà mon cœur", "ce cœur que voilà."

BIBLIOGRAPHIE :

Étude :

HENRI-IRÉNÉE MARROU, *Saint Augustin et l'augustinisme,* Coll. "Maîtres spirituels", éd. du Seuil, 1955.

Thérèse d'Avila
VISION DE NOTRE-SEIGNEUR

(Livre de l'élève, pp.329 à 331)

Thérèse d'Avila raconte sa vie pour rendre témoignage. Saint Augustin dit comment la grâce divine l'a tiré de l'abîme, et plus il marque son iniquité, plus il loue le Seigneur. Elle doit célébrer la faveur divine qui l'a exaltée, en lui révélant l'image de la gloire céleste; faveur qui la dépasse infiniment, qu'elle ne saurait mériter ni par ses vertus, ni par ses péchés. Elle ne peut dire qu'en effaçant la favorite, en s'efforçant humainement de comprendre la faveur. Son interlocuteur est son évêque, qui lui a fait l'ordre formel d'écrire sa vie : cette situation insolite mais nécessaire, en autorisant l'écriture, en fonde la condition.

L'extrait mutile la démarche mais en montre un moment essentiel, de reprise, de retour en arrière et d'explicitation. La ''vision précédente'', mentionnée à la ligne 18, *est une vision sans image, une vision intellectuelle de la présence de Jésus-Christ.*

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition et structures.

La disposition du texte présente une forte cohérence (**Q. 1**). Les trois parties s'enchaînent : 1) vision de N.-S. dans sa Sainte Humanité (**l. 1-15**) ; 2) récit des scrupules à accepter les visions (**l. 16-38**) ; 3) élucidation de la nature des visions (**l. 39-68**). Un événement brièvement évoqué invite à comparer les visions selon leur ordre et à dégager le trait fondamental de la vision mystique. Goya, dans le portrait imaginaire qu'il a peint de sainte Thérèse, la montre dans une blancheur extatique, une plume blanche soulevée entre ses doigts. Cette sainte Thérèse extatique, Thérèse d'Avila écrivain la restitue à distance. Le *je*, dépouillé d'intimité complaisante, s'écrit du sujet agissant, voyant et conscient, mais l'élucidation de l'expérience est assignée à une instance humaine générale : *nous, on.*

Le récit, toujours critique, se remet en question : la réticence de l'écriture reproduit le regret d'avoir parlé, l'hésitation à croire, la difficulté à communiquer. Le refus discret, opposé à l'évêque, de redire la vision de N.-S. reproduit en abîme, dans l'acte présent d'écrire, la gêne du premier mémoire. Ce refus, démenti et confirmé dans le récit des confessions (deuxième paragraphe) et l'analyse des visions (troisième partie), réitère l'impossibilité d'entrer par un discours rationnel dans le surnaturel. Les jeux de miroir de l'écriture la reproduisent métaphoriquement.

Il y a néanmoins une argumentation solide et suivie (**Q. 2**), qui établit, à l'intérieur de la pensée chrétienne s'entend, la vérité de la vision. Tout d'abord, conformément aux règles de la rhétorique et du bon sens, la véracité et la prudence de l'écrivain : sa réticence à écrire prouve sa modestie et déjà l'altérité de l'expérience mystique (1er paragraphe). Sa prudence paraît dans sa connaissance respectueuse de la bonne doctrine, connaissance d'ailleurs tardive (''ceux qui le savent mieux que moi'' (**l. 18**) et (**l. 22**) ''je ne pouvais le comprendre alors''). La doctrine l'a effectivement éclairée et son confesseur l'a soutenue.

Les illusions des sens (**Q. 3**) sont, selon la tradition chrétienne, l'œuvre du démon : ainsi, lorsqu'il veut tenter Jésus il lui montre "en un instant tous les royaumes de l'univers" (p. 247, *Luc,* 4^5). Les illusions sont de vaines apparences car Dieu seul peut créer. Mais le démon cherche à séduire : or Thérèse était tourmentée par la crainte de se tromper et de tromper. D'où la conclusion des **lignes 35** à **38.**

Toutefois, la preuve de la vérité de l'expérience se trouve dans l'expérience elle-même : "je n'aurais jamais pu ni su, même après plusieurs années d'efforts, m'imaginer ou me figurer un spectacle si beau" (**l. 41-43**) et "le plus grand génie ne saurait, même après une longue vie, s'en former une idée" (**l. 60-62**). Que vaut un tel argument ? Est-il spécieux ? La vision mystique se distingue du fantasme (voir Manuel, p. 85) par la surnaturalité, d'où la supériorité de l'expérience non figurative. Rapprocher la citation de Léonard de Vinci à la page 118 du Manuel. Logiquement, l'argument s'apparente à la preuve ontologique de l'existence de Dieu que Descartes a emprunté à Saint Bonaventure. L'essence divine – totalité, perfection – comprend nécessairement l'existence. Ainsi la lumière divine dépasse la lumière créée et l'imagination de la créature : elle frappe l'âme, elle illumine subitement : "nous la voyons, même malgré nous, Il n'y a pas de distraction ni de résistance possibles" (**l. 65-66**). La gloire de la vision prouve la vision.

Comment dire l'indicible ? Par la négation des limites (**Q. 4**). On en relèvera les nombreux exemples depuis la **ligne 45** :"C'est un éclat qui n'éblouit pas." On notera la négation des contraires : "C'est une lumière qui n'a point de nuit" (**l. 59**). L'opposition inversée de l'eau trouble et de l'eau limpide, du soleil naturel qui paraît artificiel (c'est l'image de la caverne de Platon). Le plus remarquable ici est la négation finale de la négation, qui abolit la différence de l'homme à Dieu, qui illumine (**l. 62-67**) : l'homme niait pour suggérer, la lumière nie tout obstacle et règne.

2. Les temps du récit.

Les niveaux temporels du texte sont nombreux (**Q. 5**). Le présent de la narratrice : "j'avoue" (**l. 5**), "je ne vois pas" (**l. 8**), "je ne crains pas" (**l. 9**), "je ne comprend pas" (**l. 36**), "je compare" (**l. 52**), "je ne dis pas" (**l. 55**) confirme la réticence de l'énonciation subjective, marquée par l'emploi de la négation ou d'un verbe d'opération : seule exception, le "je le sais" final (**l. 67**) modifié par "une longue expérience, qui rejoint ainsi les présents de vérité, à la troisième personne le plus souvent, parfois à la première personne du pluriel. Les passés composés à la première personne "je vous l'ai écrit", "je me suis exprimée" renvoient aussi à des opérations ; l'exception de la **ligne 16** "je n'ai jamais contemplé" est, soulignons-le, associé à une négation. Le récit des **lignes 22** à **38** est à l'imparfait, temps de l'inachèvement et de l'imperfectivité, bien proche ici de l'imperfection.

BIBLIOGRAPHIE :

Etude :

E. RENAULT, *Sainte-Thérèse d'Avila et l'expérience mystique,* Coll. "Maîtres spirituels", éd. du Seuil, 1971.

Mateo Aleman

PERDU POUR UNE FEMME

(Livre de l'élève, pp. 332 à 334)

Si on exclut quelques œuvres facétieuses, dont la plus justement célèbre est le Lazarillo de Tormes *du milieu du XVIe siècle,* Guzman d'Alfarache *serait le premier roman autobiographique moderne. Est-ce vraiment un roman ? Lesage, qui l'adapta en 1732, en retrancha ce qu'il appelait les "moralités superflues", une bonne moitié du texte, et conserva les aventures facétieuses. Confession fictive parce qu'exemplaire d'un moraliste pécheur qui persévère dans la morale et le péché, d'un prêcheur-pécheur. La confession chrétienne est poussée à l'extrême, donc toujours repoussée dans son terme. Les deux niveaux du texte se compénètrent malgré leur contraste, affirment la contradiction de l'homme ici-bas, qui connaît Dieu et l'ignore. Apparence et réalité s'échangent perpétuellement dans la pensée contre-réformiste baroque et dans* Guzman : *le narrateur qui ressasse l'illusion devient lui-même insaisissable.*

On comprend que l'ouvrage, bien que célèbre, soit vite devenu illisible : il s'inscrit entre deux espaces de lisibilité.

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Structures.

Cette fin de chapitre échappe au résumé (**Q. 1**) parce que la narration n'y est pas conduite pour elle-même mais pour le détrompement : aussi est-elle constamment métaphorique.

1) L'école de l'amour s'oppose à la Faculté de Théologie, la femme au recteur ; l'amour empoisonne ; le recteur, conformément à l'ordre, veut aider Guzman mais ses efforts produisent l'effet contraire. 2) La promesse de mariage rend l'amour plus séduisant, moins par les faveurs de la femme que par le bien de la mère : qui aurait pu résister ?

3) A trois jours de prendre les ordres, il abandonne l'objet de son ambition (ne pas oublier qu'il a choisi la prêtrise par désir de confort) : Dieu le punit.

4) Ainsi se terminent les projets des hommes privés de la grâce divine.

L'auteur nous renseigne bien peu sur les trois mois qui précèdent son mariage (**Q. 2**). Au récit des faits est substituée une suite de comparaisons. Les rapports charnels n'ont pas été établis : "les mauvaises langues qui m'accusaient déjà de chose que si elle eût été vraie, peut-être ne me fussé-je point perdu comme je fis" (**l. 27-29**). Le truisme, que la satisfaction amoureuse éteint l'amour de l'homme, sert à montrer la séduction comme piège social.. Les "chaînes" (**l. 18**), du désir sans doute plutôt que de l'habitude, restent floues, pour éviter le scandale ; c'est ce qui permet de substituer à la tentation de l'amour la tentation de l'avarice. "La mère me fit offre de sa maison et de son bien" (**l. 22**), mais non de sa fille. Chair et confort sont distingués, au point que, sans ironie, Guzman écrit : "j'en étais traité comme un *prélat,* on prévenait mes désirs" (**l. 24-25**). Le mariage serait-il donc plus confortable que la prêtrise ? Guzman oublie de faire ce calcul, qui fausserait le *compte de tant d'études* (**l. 31**) . . . Incohérence hypocrite ? Plutôt, différence de mentalité : le mariage

implique la cohabitation avec la belle-mère, la maîtrise du logis. La contradiction que nous lirions volontiers entre la condition d'amoureux et celle de prélat manque dans le texte.

2. Sens et effets.

Les expressions visées en Q. 3 ne présentent pas de difficulté : un *chaland* est un client et *fondre* veut dire "perdre sa substance". On peut se demander, plus généralement, s'il est judicieux de pasticher un état de langue ancienne.

Le traducteur s'est appuyé sur la traduction du XVIIe siècle, grâce à quoi son style est homogène. Mais n'a-t-il pas rendu son auteur encore plus rébarbatif ? Qu'en pensent les lecteurs ?

Nous avons déjà commenté les phrases des **lignes 27 à 30 (Q. 4)** sur le point de la satiété. Il convient de relever le ton de bouffonnerie : "Je voulus faire taire les mauvaises langues" doit se lire comme une dérobade et non comme une véritable motivation. L'adresse finale à la cantonnade le confirme. Le narrateur échappe par la pitrerie à l'impossible situation du trompeur trompé : "Je considère maintenant *ce que je considérai mainte fois alors,* comme Dieu sait facilement renverser les desseins des hommes" (l. 38-40). Il assume la contradiction.

La comparaison avec Sisyphe a déjà été évoquée à propos du texte d'Ovide "Orphée aux enfers" (Q. 5) : son association avec le sacrifice biblique d'Abraham est caractéristique de l'époque baroque. La confusion du sacré et du profane choquera nos classiques qui ne verront plus qu'ornement dans la mythologie gréco-romaine et excluront les sujets chrétiens de la scène publique :

"On chérira toujours les erreurs de la pièce,
Toujours Ovide charmera;
Si nos peuples nouveaux sont chrétiens à la messe,
Ils sont païens à l'Opéra."

(Voltaire, *"Apologie de la Fable"*)

Ainsi, l'*Iphigénie* de Racine ménage à la fois la sensibilité humaine et la convenance chrétienne, en sauvant l'héroïne et en rejetant le merveilleux de la biche qui la remplaçait à l'instant suprême. Le sacrifice d'Abraham est l'exemple le plus fort de la vengeance et de la grâce de Jéhovah. On sait l'importance du commentaire qu'en donne Kierkegaard dans *Crainte et Tremblement* (Voir fin de la fiche).

Le dernier paragraphe s'adresse, nommément du moins, à Guzman (Q. 6), au Guzman que la vengeance de Dieu va frapper. Puis, aussitôt, il se tourne vers le lecteur : "Je vous dis maintenant que tous ceux de ma sorte viennent à fondre en une hôtellerie" (l. 47-48). C'est l'expression "tous ceux de *ma* sorte" qui fait difficulté : Guzman écrivain est-il encore ce pécheur ? Paradoxalement oui. Pensons au juste pécheur janséniste. Mais le picaro reste ambigu : gueux, voleur, hypocrite, proxénète, il représente la misère humaine, la veulerie, le vice, l'inconsistance : figure allégorique de tout homme, il reste néanmoins à distance, car il se permet aussi de prêcher et d'écrire. Sa science chrétienne est fort vraisemblable, puisqu'il a étudié sept ans : "à trois jours de là de monter en chaire, car je l'eusse pu et il n'y avait personne qui ne portât ce jugement sur moi" (l. 33-35). Mais qui lui donne le droit de parler ?

3. Texte romanesque ou autobiographique ?

Profondément autobiographique dans sa visée, l'œuvre n'est en même temps qu'une guirlande d'anecdotes morales (Q. 7). Cette ambiguïté littéraire des grandes œuvres picaresques, jusqu'au

Gil Blas de Lesage, leur est essentielle : le héros est un bouffon, un trompeur trompé, dont l'histoire se dément elle-même, malgré sa vraisemblance. Le vécu s'y exprime par le ton : ironie du *Gil Blas,* sarcasme du *Guzman d'Alfarache.* "Je n'y pus plus tenir, il me fallut crever" (**l. 12-13**). Ce sarcasme est aussi dirigé contre le lecteur : "Changeons les places et que le plus sage homme du monde se mette en la mienne" (**l. 16-17**) ou bien le "Messieurs, qu'il ne vous en déplaise, je me mariai" (**l. 29-30**). Parodie désespérée du sermon et de la confession, l'œuvre est un anti-roman et une anti-confession.

4. Recherches et Essais.

Le roman picaresque (Exposé) est l'un des genres les plus originaux de la littérature espagnole. Si à la fin du XVe siècle, *La Célestine* (1499) avait été une esquisse du genre, ce n'est qu'à la fin du XVIe siècle qu'il naît vraiment dans des conditions historiques particulières : La Contre-Réforme catholique née du Concile de Trente (1545-1563) bat son plein : en France, en Espagne, se multiplient les expériences mystiques et les réformes d'ordres religieux. Le monde décrit par ce type de roman est un monde aux mœurs pittoresques, un monde interlope (celui des Picaros) où se cotoient mendiants, gueux de toutes sortes, déclassés. L'itinéraire du héros de ces romans passe par toutes les classes de la société au milieu d'aventures multiples.

Lazarillo de Tormès (1554) et *Guzman d'Alfarache* (1599) sont les fleurons de ce genre littéraire qui exerça une influence curieuse en France (Lesage) et en Amérique Centrale (Mexique) où la Révolution de 1910 le remit à l'honneur.

Autres romans picaresques : *Les Nouvelles exemplaires* de Cervantès (1623) et le *Buscon* de Quévedo (1626). Lire la préface de M. Molho dans l'édition citée p. 334.

DOCUMENT :

Voici un bref extrait du commentaire de Kierkegaard sur Abraham (qu'il appelle le chevalier de la foi, l'Individu) :

"Le héros tragique ne connaît pas la terrible responsabilité de la solitude. De plus, il a la consolation de pouvoir pleurer et se plaindre avec Clytemnestre et Iphigénie – et les larmes et les cris apaisent, mais les soupirs indicibles sont un martyre. Agamemnon peut rapidement recueillir son âme dans la certitude qu'il veut agir ; il a alors encore le temps de consoler et de réconforter. Abraham ne le peut. Quand son cœur est ému, quand ses paroles voudraient apporter une bienheureuse consolation au monde entier, il n'ose pas consoler, car Sara, Eliézer, Isaac lui diraient : "Pourquoi veux-tu faire cela ? Tu peux t'en dispenser." Et si dans sa détresse il voulait prendre un peu de souffle, embrasser tous les êtres chers avant de faire le dernier pas, il risquerait de provoquer la terrible accusation d'hypocrisie de la part de Sara, d'Eliézer, d'Isaac, scandalisés par sa conduite. Il ne peut parler; il ne parle aucune langue humaine. Même s'il savait toutes les langues de la terre, même si les êtres chers le comprenaient, il ne pourrait parler – il parle une langue divine, il parle en langues .

Je peux bien comprendre cette détresse, je peux admirer Abraham, je ne crains pas qu'on ait à ce récit la tentation de vouloir à la légère être l'Individu, mais j'avoue aussi que je n'ai pas ce courage, et que je renonce avec joie à toute chance d'aller plus loin, si seulement il se pouvait que j'y parvinsse jamais, même assez tard. Abraham peut rompre à tout moment, se repentir de tout comme d'une crise ; alors il peut parler, il est compris de tous – mais il n'est plus Abraham.

Abraham ne *peut* parler ; car il ne peut donner l'explication définitive, (de telle sorte qu'elle soit intelligible), suivant laquelle il s'agit d'une épreuve, mais, chose à noter, d'une épreuve où l'éthique constitue la tentation. L'homme en pareille situation est un émigrant de la sphère du général. Mais il

peut encore moins dire la suite. Abraham fait en effet deux mouvements, comme on l'a déjà suffisamment montré : celui de la résignation infinie, où il renonce à Isaac, ce que nul ne peut comprendre, car c'est une affaire privée; mais il accomplit de plus à tout moment le mouvement de la foi. Là est sa consolation. Il dit en effet : non, cela n'arrivera pas ou si cela arrive, l'Eternel me donnera un nouvel Isaac, en vertu de l'absurde. Le héros tragique, lui, voit du moins la fin de l'histoire. Iphigénie s'incline devant la décision de son père : elle accomplit le mouvement infini de la résignation, et le père et la fille sont alors en bonne intelligence. Elle peut comprendre Agamemnon, dont la conduite exprime le général. Mais si Agamemnon lui disait : "Bien que Dieu te réclame en sacrifice, il se pourrait pourtant qu'il ne l'exigeât pas, en vertu de l'absurde", il deviendrait alors inintelligible à Iphigénie. S'il pouvait le dire en vertu de supputations humaines, Iphigénie le comprendrait : mais il en résulterait qu'Agamemnon n'aurait pas fait le mouvement infini de la résignation, auquel cas il n'est pas un héros, et la prédiction du devin est une fausse nouvelle, et toute l'histoire un vaudeville.

Abraham n'a donc pas parlé. Un seul mot de lui a été conservé, sa seule réponse à Isaac, qui prouve aussi suffisamment qu'il n'avait rien dit auparavant. Isaac demande à son père où est l'agneau pour le sacrifice. «Et Abraham répondit : "Mon fils, Dieu se pourvoira lui-même de l'agneau pour l'holocauste !"

(. . .)

"Cependant, on a gardé un dernier mot d'Abraham, et pour autant que je peux comprendre le paradoxe, je peux comprendre aussi l'entière présence d'Abraham dans ce mot. Tout d'abord, il ne dit rien du tout, c'est de cette manière qu'il dit ce qu'il a à dire. Sa réponse à Isaac revêt la forme de l'ironie, car c'est toujours l'ironie que de dire quelque chose sans pourtant dire quoi que ce soit. Isaac interroge son père en supposant qu'il sait. Si Abraham avait répondu : "Je n'en sais rien", il aurait dit un mensonge. Il ne peut rien dire; car il ne peut dire ce qu'il sait. Il répond donc : "Mon fils, Dieu se pourvoira lui-même de l'agneau pour l'holocauste." On voit de là le double mouvement qui s'opère dans l'âme d'Abraham, tel qu'on l'a montré. S'il avait simplement renoncé à Isaac sans rien faire de plus, il aurait dit un mensonge : car il sait que Dieu exige Isaac en sacrifice, et qu'il est lui-même à ce moment prêt à le sacrifier. A chaque instant donc, après avoir fait ce mouvement, il a fait le suivant. Le mouvement de la foi en vertu de l'absurde. Dans cette mesure, il ne dit pas de mensonge : car, en vertu de l'absurde, il est possible que Dieu fasse tout autre chose. Il ne profère donc pas un mensonge, mais il ne dit pas non plus quelque chose, car il parle en une langue étrangère. Cela devient encore plus évident, si nous songeons que c'est Abraham lui-même qui doit sacrifier Isaac. Si la mission avait été différente, si Dieu avait commandé à Abraham de conduire son fils sur la montagne de Moria pour le frapper lui-même de sa foudre et le prendre ainsi en sacrifice, alors Abraham aurait eu complètement raison de recourir au langage énigmatique qu'il emploie : car, dans ce cas, il n'aurait pu savoir ce qu'il arriverait. Mais Abraham doit agir lui-même dans les conditions ou sa mission lui est confiée; il faut donc qu'il sache au moment décisif ce qu'il veut faire et que, par conséquent, Isaac doit être sacrifié. S'il ne le sait pas exactement, il n'a pas fait le mouvement infini de la résignation et sans doute il ne dit pas un mensonge, mais il est bien loin d'être Abraham, il n'est pas même un héros tragique, il est un indécis incapable de prendre une résolution et qui, par suite, parlera toujours en énigmes. Mais un tel *hœsitator* [hésitant] est une vraie caricature du chevalier de la foi.

On voit encore ici qu'on peut bien comprendre Abraham, mais seulement comme on comprend le paradoxe. Je peux bien pour ma part comprendre Abraham, mais je vois en même temps que je n'ai pas le courage de parler, et pas davantage d'agir comme lui; cependant, je ne dis nullement par là que sa conduite est peu de chose, quand elle est au contraire le seul prodige.

Et que pensèrent les contemporains du héros tragique ? Qu'il était grand, et il fut admiré. Et ce vénérable collège de nobles esprits, ce jury que chaque génération institue pour juger la précédente, s'est aussi prononcé de même. Mais il n'y eut personne pour comprendre Abraham. A quoi parvint-il cependant ? A demeurer fidèle à son amour. Mais celui qui aime Dieu n'a pas besoin de larmes ni d'admiration; il oublie la souffrance dans l'amour, et si complètement qu'il ne resterait pas après lui la moindre trace de sa douleur, si Dieu lui-même ne se la rappelait; car il voit dans le secret, il connaît la détresse, il compte les larmes et n'oublie rien.

Ou bien donc, il y a un paradoxe en vertu duquel l'Individu est, comme tel, en un rapport absolu avec l'absolu, ou bien Abraham est perdu."

Sören Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 201-202, 204-205, *Œuvres Complètes,* Editions de l'Orante, t. V, 1972, trad. P.-H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau.

BIBLIOGRAPHIE :

Etudes :

M. DEFOURNEAUX, *Vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*, Coll. "Vie quotidienne", éd. Hachette, 1965.

E. GROS, *Protée et le Gueux, Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzman de Alfarache*, éd. Didier, 1967.

M. DEVEZE, *L'Espagne de Philippe IV*, t. II, *La Société espagnole sous Philippe IV*, C.D.U., 1972.

J.-J. Rousseau

"JE FORME UNE ENTREPRISE QUI N'EUT JAMAIS D'EXEMPLE"

(Livre de l'élève, pp. 335 à 336)

"Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi."

Rousseau brise avec la tradition des confessions chrétiennes, mais non avec le christianisme, en se plaçant sous le regard des hommes. L'écrivain prend en charge et institue par son entreprise la valeur exemplaire de son rapport à la nature, dont l'Etre éternel garantit la vérité. La valeur morale ne se mesure pas au respect apparent ou réel des commandements mais par la conformité visible de l'homme avec lui-même, son authenticité.

Cette démonstration constitue bien une découverte. Le XVIIIe siècle s'est plu comme Rousseau à rêver sur les origines : Montesquieu avec le Persan, Voltaire avec Candide, le Huron, le premier couple de Marivaux, la statue de Condillac, le premier homme de Buffon, l'aveugle, le sourd-muet et le Tahitien de Diderot . . . Cette quête innombrable et souvent imaginaire de la nature humaine, Rousseau l'accomplit ici avec les moyens intellectuels les plus simples. L'homme primordial ne se cache pas à l'aube des temps ni aux îles du Pacifique : il est en nous, ici et maintenant, intùs et in cute. *La "vérité de la nature" surgit dans l'acte de dévoilement.*

La leçon philosophique a été retenue et développée par Kant. Derrière le vernis de mots un peu vieillis et la célébrité rassurante de l'écrivain, la force du défi n'a pas diminué. Qui ose se confesser publiquement sans fiction ? Mémoires et journaux intimes ont perdu la singularité exemplaire de Jean-Jacques. Les récits psychanalytiques tiennent les discours des autres. Rousseau n'a pas eu "d'imitateur" : il est devenu pour nous le héros du mythe de l'authenticité perdue et retrouvée.

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition du texte.

Le texte est disposé en trois paragraphes numérotés (Q. 1). La densité de l'argumentation en rend difficile un bref résumé : 1) entreprise de se montrer, 2) nécessité de le lire pour juger sa différence, 3) sa franchise lui permet d'affronter sans crainte la perspective du jugement dernier. Le texte commence, comme beaucoup de préfaces, par dire son objet puis se situe par rapport au lecteur (2ème paragraphe). L'universalité, l'exemplarité, la singularité sont affirmées dès l'abord avec une calme assurance qui fait de l'adresse au lecteur une mise en garde provocante. Mais ce lecteur contemporain est aussitôt écarté. Appel est lancé, non à la postérité, instance commune et trop étroite, mais à l'ensemble de l'humanité, au jugement dernier sous le regard de Dieu arbitre. Songeons au défi épique d'Hector, de Patrocle, d'Achille. Rousseau, lui, fait front devant tous les hommes. "Te comparer à moi, qui t'a rendu si vain" : la vanité du parieur serait insupportable et ridicule s'il ne déplaçait la comparaison. Il ne s'agit pas de peser le bien et le mal d'une vie mais de montrer lucidement sa propre vie. Le lecteur est piégé : renvoyé à lui-même par la confession de l'autre, du moi au soi. Ce texte constitue ainsi la préface maximale, où l'extrême subjectivité prend en charge

la pensée de son temps et une vénérable tradition religieuse.

Argumentateur redoutable parce que rigoureux, Rousseau contraint ses adversaires à se situer sur son propre terrain au nom de la possibilité même de porter un jugement.

2. Structures.

La note citée en **Q. 2** soulève un vaste problème de méthode. Dans quelle mesure un texte nu est-il lisible ? La réponse est claire : le texte même n'existe que dans un espace de lisibilité (écriture, langue, civilisation, culture . . .). Le *texte* ne peut se lire que par un va-et-vient perpétuel au *contexte,* dont on ne peut par définition décider des limites puisque le texte ne les contient pas. La note de l'édition de la Pléiade apporte une intertextualité de l'auteur lui-même sur le thème : le choix de références n'est pas justifié (peut-être est-il exhaustif, nous ne le savons pas). Comment déterminer le type d'équivalence acceptable pour Rousseau entre un "Tribunal équitable", "la gloire des martyrs" et le "jugement dernier" ? La relation qui unit le sous-ensemble des occurences du thème dans le corpus de Rousseau est-elle remarquable ? Question pratiquement insoluble à l'aide de la note.

Seule l'occurrence de la préface renvoie directement à une perspective eschatologique **(Q. 3)**. La liste des martyrs et confesseurs de la foi est largement attestée dans la liturgie catholique pour sa valeur d'intercession. Mais le rouleau ou Livre des élus se distingue du Livre des morts, d'origine égyptienne, guide du dernier voyage. Le livre sert ici au jugement. Mais la pesée des bonnes et mauvaises actions (égyptienne, platonicienne, judéo-chrétienne) est écartée : la seule norme finalement valable pour tous est le dévoilement public de soi, la qualité de la sincérité. A chacun son livre.

L'Etre éternel garantit la sincérité du témoignage **(Q. 4)**. Une référence universelle est nécessaire en dernier recours pour autrui. Ce nom donné à Dieu appartient à l'époque mais n'en est pas moins chargé de sens : il renvoie à l'être humain. Ainsi est marquée la propriété commune à Dieu et à l'homme : l'être. Rousseau prend une position ontologique originale : l'Etre éternel permet à l'être individuel de coïncider avec lui-même.

3. Sens et effets.

Les questions suivantes visent à expliciter quelques points de détail.

Q. 5 : "et dont l'exécution n'aura point d'imitateur." Rousseau veut-il dire que personne ne sera capable ou ne souhaitera de l'imiter ? Il affirmerait ainsi une supériorité individuelle que lui-même récuse. L'imitation suppose la comparaison ; elle est donc invalide puisque la seule valeur consiste à être ce que l'on est. La sincérité est réflexive.

Q. 6 : le sens du mot "nature" d'après le contexte. Deux occurrences, aux **lignes 3** et **8.** La seconde est allégorique : la nature jette la matière dans un moule qu'elle brise ensuite ; elle fabrique chaque individu ; elle est un forgeron, qui semble ignorer le bien ou le mal. L'image est trop peu développée pour en dire plus. La première occurrence, "la vérité de la nature" n'a de sens que par rapport à l'acte de montrer : découverte de l'être. Au critère du bien et du mal se substitue le critère du vrai et du faux, obtenu par l'identité de l'être et de l'apparence. La nature est un support indifférent ; la sincérité consiste à *montrer* cette nature **(l. 2 et 19)** : *j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même.*

D'où vient à Jean-Jacques cette sincérité ? "Je sens mon cœur et je connois les hommes" **(Q. 7)**. On peut y lire un sens polémique et un sens universel : a) les hommes refusent d'être ce qu'ils sont, ils veulent juger en se comparant et par là-même sont incapables de sincérité ; b) sentiment de soi et connaissance des autres ne sont pas équivalents : il faut passer par l'évidence intérieure pour parvenir à la vérité qui est dévoilement de l'être à soi-même. La dernière phrase de Rousseau renvoie

implicitement au Nouveau Testament (Q. 8) : les hommes voient la paille qui est dans l'œil du voisin mais non la poutre qui est dans leur œil; ce sont des hypocrites. Voir surtout l'épisode de la femme adultère : "que celui d'entre vous qui est sans péché lui jette le premier une pierre" . . . "Moi non plus, je ne te condamne pas" (*Jean* 7[7, 11]).

4. Recherches et Essais.

Pour la rubrique du cœur dans un hebdomadaire (Essai) lire :

C. CHABROL, *Le récit féminin, Contribution à l'analyse sémiologique du courrier du cœur . . . dans la presse féminine actuelle,* éd. Mouton, 1972.

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

La meilleure édition des *Confessions* est parue dans la Bibliothèque de la Pléiade, accompagnée d'une abondante bibliographie.

Lire également l'article de Bernard Gagnebin dans l'*Encyclopaedia Universalis.*

Études :

G. MAY, *Rousseau par lui-même,* Coll. "Ecrivains de toujours", n° 53, éd. du Seuil, 1961.
JEAN STAROBINSKI, *L'œil vivant,* éd. Gallimard, 1970
JEAN STAROBINSKI, *La Transparence et l'obstacle,* "Bibliothèque des Idées", éd. Gallimard, 1971.

Chateaubriand
RÉCAPITULATION DE MA VIE

(Livre de l'élève, pp. 337 à 339)

Première lecture : Dans ces pages, presque les dernières des Mémoires d'Outre-Tombe, *Chateaubriand inaugure sous son regard posthume le mausolée qu'il s'est dressé au Panthéon de la littérature (une grande collection de cette époque porte le titre "Le Panthéon littéraire"). Il se campe dans l'unité de sa diversité et se compare avantageusement à ses confrères. Rousseau s'était présenté au début de son entreprise tenant à la main son livre déjà rédigé : copiste de musique, copiste de la nature, oui; écrivain, non. Lui s'affirme* auteur, *reconnu digne de la postérité et personnellement qualifié. Il écrit d'outre-tombe, taisant qu'il a vendu ses Mémoires à la société éditrice, vivant d'avances qu'il négocie laborieusement (pour éviter l' «indigence» drapée, l. 54).*

Seconde lecture : l'écrivain ne tient pas la pose funéraire et ses personnages semblent lui échapper dans la dérive du souvenir. Pourquoi dresser un monument qui restera vide ? Le voyageur, le politique, le chrétien sont déjà attestés dans de nombreux volumes de l'écrivain : au point que le mémorialiste en a été gêné, en particulier par ses deux tomes du Congrès de Vérone, impossibles à intégrer dans les Mémoires. *Mais il ne construit son mémorial que pour le déconstruire. Ses personnages, tombés hors de lui dans l'histoire, ne servent qu'à désigner l'homme solitaire et silencieux.*

L'écriture de soi tente de dépasser les limites de l'écriture, de survivre outre-tombe.

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition du texte.

Dans la disposition générale du texte **(Q. 1)**, nous distinguerons la composition fortement articulée et la structure seconde qui la défait en sous-œuvre.

a) Composition en deux parties et une conclusion : l'homme, l'auteur, vus à distance, Les deux parties principales **(l. 1 à 34** et **35 à 63)** se divisent chacune en trois sous-parties, marquées par les alinéas : 1.1 repères chronologiques, 1.2 repères géographiques, 1.3 repères idéologiques; 2.1 situation contemporaine, 2.2 situation historique, 2.3 situation personnelle.

La partie 1 est composée avec "soin" puisque 1.1 et 1.2 présentent la succession : voyage, religion, politique, qu'explicite 1.3.

La partie 2 modifie légèrement la classification, qui éclate quelque peu en 2.3. En 2.1, l'auteur se dit : "voyageur, soldat, publiciste, ministre" **(l. 36)** (les activités religieuses et politiques d'opposition, distinguées en 1.1, appartiennent ici au publiciste). En 2.2, la succession historique est réglée par la géographie (cf. 1.2). La religion, reléguée à l'arrière-plan, est connotée en 2.2 par "pèlerinages" **(l. 47)** et en 2.3 par "conclaves" **(l. 56)**. Voyage et politique forment en 2.3 la trame générale sur laquelle se détache la vie personnelle de l'auteur.

b) la structure seconde "vie publique et privée" **(l. 13)** rend mieux compte du renversement qui s'opère en 2.3, à la **ligne 58** : "je la pouvais écrire : et ma vie solitaire." La ponctuation et la coordination dissimulent la rupture que préparait la déconstruction des trois carrières à partir de 2.1.

Cette structure est jusque-là obscurcie : l'enfance et la jeunesse - nécessairement privées - sont solennisées par le château de Combourg, Versailles et Paris (**l. 2** et **3**), les "songes" (**l. 21**) par les hauts lieux de l'histoire ancienne et de la religion. Pourtant, les faits publics ne servent que d'ancrage à la vie privée; la phrase des **lignes 21** à **23** l'explique clairement. Mais la composition doit accentuer le public, le monumental pour fixer dans le temps et l'espace l'absence des "chimères" (**l. 62**). Chateaubriand écrit pour ne pas disparaître dans la mort.

2. Un jeu d'oppositions binaires.

Si cet envers de la construction se laisse lire, c'est parce que l'argumentation se fonde sur un jeu d'oppositions binaires : le monde/la France, les alternatives de la fortune personnelle (**l. 16** à **19**, **53** à **54**) et publique (*paix* et *guerre*, **l. 55**; *réédification* et *démolition des trônes*, **l. 56** à **57**), le passé/le présent, l'action/la pensée (**Q. 2**).

3. Une conception du métier d'écrivain.

La seconde partie est consacrée à l'écrivain (**Q. 3**) : elle redouble la première qui la conditionne, car l'*auteur* est l'*écrivain* qualifié par sa propre participation. Ici apparaît la fracture nécessaire de la pensée. Admettons que la distinction maintenue de la **ligne 35** à la **ligne 58** soit valide pour les autres écrits de Chateaubriand : qu'en est-il des *Mémoires* ? Le lyrisme qualifié "c'est dans les bois que j'ai chanté les bois" (**l. 37**) cède la place à la "maladie sacrée" (**l. 63**), garantie par un "philosophe ancien" : loin de se dire poète, Chateaubriand parle de son "âme" (**l. 62**). Il élude sa définition. C'est la métaphore finale qui traduit le mieux la situation ambiguë de l'*auto-biographe*. Là est le "but important" (**l. 24-25**) qu'il poursuit. Voici le premier texte de notre petite anthologie qui aborde la problématique de l'écriture (**Essai**).

4. Sens et effets.

La **Q. 4** vise le passage de la deuxième personne du pluriel à la première du singulier. Il s'agit non seulement de varier et d'atténuer l'effet lassant du "je", mais d'exprimer la passivité de l'enfant et du jeune homme; par contraste, le "je" exprimera l'activité.

La **Q. 5** permet de constater le même usage à la **ligne 5**. La **Q. 6** relève le glissement de sens dû à l'emploi réflexif du verbe : ironie volontaire (rapprocher de Q. 6, p. 322). Q. 7 signale une phrase pleine de mouvement, de couleur, de sublime et cependant contrôlée. L'ordre des ruines visitées (**l. 15**) suit la chronologie. Le pluriel "les mers" est emphatique mais exact puisqu'il s'agit de l'Atlantique et de la Méditerranée. Le voyage dans le Nouveau Monde justifie ce retour vers l'Orient : le trajet du voyageur prend un sens historique, celui de la remontée aux sources de notre civilisation. Le monde antique et le monde chrétien se succèdent. Noter la séquence : *touché, prié, adoré,* l'expressivité du rythme et l'habileté des périphrases de la **ligne 16**. La **Q. 8** reprend, en somme, la question du maniement de la première personne, examiné en **Q. 4** et **Q. 5**. Le paragraphe commence par un "Moi" aggressif, immédiatement tempéré par "bonheur ou fortune" : le sens ambigu du mot *fortune* s'éclaire à la fin de la première phrase : "pour retomber dans l'indigence" (**l. 54**). La vie privée est dite, comme l'enfance et la jeunesse, à la troisième personne : figure allégorique accompagnant les filles de son imagination, figure féminine ("ma vie") qui ne peut représenter l'auteur lui-même et qui participe de la même existence illusoire que les héroïnes imaginées et les femmes aimées (noter la délicatesse de *"ce que* je pourrais appeler" et non *celles que* - **l. 60**). Ainsi la vie privée se perd-elle dans les songes, comme le personnage public est retombé dans l'indigence.

5. Recherches et Essais.

Le questionnaire a négligé la thématique de l'évanescent, de l'illusion, du nuage, de l'eau courante, qui pourrait avec profit être développée et éclairer le paragraphe final. Les pages célèbres de l'enfance à Combourg permettraient de l'aborder plus largement en Exposé.

BIBLIOGRAPHIE :

Editions :

Les *Œuvres complètes* de Chateaubriand sont publiées dans la Bibliothèque de la Pléiade, chez Gallimard.

Le Livre de Poche a publié *Les Mémoires d'Outre-Tombe.*

Etudes :

ANDRÉ MAUROIS, *Chateaubriand*, éd. Grasset, 1945.
J.M. GAUTIER, *Le style des Mémoires d'Outre-Tombe de Chateaubriand,* éd. Droz-Genève, 1959.
M. de DIÉGUEZ, *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire,* éd. Plon, 1963.
HENRI GUILLEMIN, *L'Homme des Mémoires d'Outre-Tombe,* éd. Gallimard, 1965.
V.-L. TAPIÉ, *Chateaubriand par lui-même,* Coll. "Ecrivains de Toujours", n° 71, éd. du Seuil, 1965.
J.P. RICHARD, *Le paysage de Chateaubriand,* éd. du Seuil, 1968.

Lire également l'article de Maurice Regard dans la *Grande Encyclopédie Larousse.*

Sur l'autobiographie :
Ph. LEJEUNE, *L'autobiographie en France,* Coll. U2 éd. A. Colin, 1971.

Sartre

AU MILIEU DES LIVRES

(Livre de l'élève, pp. 340 à 341)

Enfance réelle ou mythique ? Souvenir ou reconstitution imaginaire ? Sartre accepte la convention de l'écriture narrative dans ce petit livre d'autobiographie, où il analyse surtout les origines familiales et personnelles de ses positions intellectuelles. La scène ici représentée explique et montre à la fois. L'authenticité du retour sur soi résulte du double effet de recul et d'identification : cet enfant, naïvement déterminé par le lieu et le milieu, s'initie par la sensibilité au monde des livres qui sera le sien. Sartre se reconnaît, s'éprouve, s'accepte.

ÉTUDE DU TEXTE :

1. Disposition et structures.

Le texte ici donné comporte un seul paragraphe (Q. 1). Une phrase générale l'introduit, située dans le présent de l'écrivain. Puis, deux moments dans l'expérience de la bibliothèque : les livres vus et appréhendés de l'extérieur (l. 2 à 13), les livres maniés et ouverts (l. 13 à 26). La vision sartrienne organise donc l'ensemble : l'homme, jeté dans le monde, le regarde ; l'homme, entré en contact avec lui, utilise ses éléments comme autant d'objets ou les ressent comme des choses existantes. La philosophie de *La Nausée* et de *L'Etre et le Néant* s'exprime très simplement dans ce récit des origines (Ceci sera approfondi en Q. 7 et Q. 8).

La première phrase paraît transparente : un regard sur le bureau de l'écrivain rappelle celui du grand-père, impose l'idée de la permanence dans l'avenir prévisible de ce même décor (Q. 2). La mise en relief du décor par le rejet en fin de phrase paraît également neutre. Trois éléments méritent toutefois un commentaire : l'expression du lieu, les deux points et la conjonction *comme.* "Au milieu des livres" désigne à la fois le lieu et la manière ; les deux points ne sont pas la ponctuation attendue (la virgule) : ils séparent le syntagme prépositionnel de la proposition qu'il détermine et en font une proposition nominale quasi indépendante ; le sens de "comme" hésite entre l'analogie et la similitude ; d'une coordination vague "et", il passe à une comparaison inversée, de l'inconnu au connu (on dirait platement : je finirai sans doute ma vie comme je l'ai commencée), bouclant ainsi l'ensemble de la vie dans cet unique milieu.

L'imagerie religieuse est appuyée (Q. 3) : "révérais, ces pierres levées" (l. 5), "allées de menhirs" (l. 7), "sanctuaire" (l. 9), "monuments" (l. 9), "honorer" (l. 12), "cérémonies" (l. 13), "officiant" (l. 16). Il est d'abord question de religion préhistorique puis celtique, enfin, discrètement, de christianisme : par le mot "officiant", les mots "objets culturels" (l. 15-16) qui évoquent phonétiquement les objets *cultuels* et les mouvements du grand-père qui suggèrent ceux du prêtre à l'autel (le mot très général "table" (l. 17) dénote un *bureau* et connote la *sainte table).*

L'ambivalence du sentiment de Sartre à l'égard des livres (Q. 4) apparaît de deux manières : dans l'opposition entre la conduite du grand-père et celle du petit-fils (voir Q. 7 et Q. 8), dans l'ironie bienveillante vis-à-vis de l'enfant qu'il a été. Sur ce second point, noter l'insistance sur l'échelle,

l'enfant voyant grand : les pierres levées sont des briques et des menhirs; le sanctuaire est, aujourd'hui, rétrospectivement, qualifié de *minuscule*, et c'est lui qui garantit la sécurité (**l. 11**) : dérision de la tranquillité petite-bourgeoise, mais dérision reconnue et acceptée puisque l'enclos des livres (**l. 10-11**) est le même hier qu'aujourd'hui (**l. 1-2**). Le redoublement de l'idée renforce le cercle qui protège et enferme, le milieu. Noter également l'emploi du passé composé (**l. 16**), "Je l'ai vu", et non du plus-que-parfait ou de l'imparfait.

2. Sens et effets.

Les **Q. 5** et **Q. 6** visent deux détails : "défense était faite" est la tournure la plus solennelle puisque l'instance interdisante est totalement absente; "une fois l'an" a une couleur de liturgie, liée à la rentrée scolaire d'octobre, – le grand-père était professeur, prêtre de l'année scolaire, commençant par l'époussetage des livres.

Les **Q. 7** et **Q. 8** sont liées : le réalisme quotidien appartient au milieu et au grand-père; l'imagination existentielle à l'enfant. Pour **Q. 7** : l'époussetage (la défense solennelle et religieuse porte dérisoirement sur le ménage), le boutonnage des gants (**l. 15**), la précision générale des gestes (**l. 19 à 21**) dont la naïve incompréhension du petit-fils fait *a posteriori* découvrir la réelle simplicité, le craquement de soulier (**l. 21-22**). Le grand-père maîtrise sa bibliothèque, il manie sans inquiétude, sans questionnement, un petit monde instrumental. Pour **Q. 8** : l'enfant, au contraire, découvre dans ces objets des choses vivantes. L'imagerie sartrienne oppose volontiers le sec-dur et l'humide-mou et privilégie mollusques et moisissures comme un entre-deux règnes troublant, assez vivant pour émouvoir la sensibilité mais trop différent pour être saisi par la sensibilité, celle qui provoque la nausée. On peut se rapporter à l'extrait de *La Nausée* donné dans le volume I.

3. Recherches et Essais

Pour l'Exposé, Sartre et la littérature, on peut se contenter de *Qu'est-ce que la littérature ?* (on se souvient de la comparaison entre cimetière et bibliothèque : la contradiction vivement éprouvée entre l'exercice de la littérature et l'engagement qui le justifie a ensuite donné lieu à des propos plus apaisés, en particulier quand Sartre a justifié sa longue étude de Flaubert : *l'Idiot de la Famille*).

Le livre comme symbole de statut social pour le "cadre" contemporain a été souvent analysé (Essai) : une enquête sur les annonces publicitaires dans la presse peut faire découvrir l'importance de la reliure "façon" ancienne, etc.

Un livre intéressant à cet égard est celui de Jean Baudrillard : *La Société de Consommation* ("Idées" n° 316) qui pose le problème dans une perspective historique.

BIBLIOGRAPHIE :

Éditions :

Les œuvres de Jean-Paul Sartre sont publiées aux éditions Gallimard.

Qu'est-ce que la littérature, Coll. "Idées" n° 58, éd. Gallimard.
La Nausée, Coll. Soleil, éd. Gallimard, 1938.
Les Mots, Coll. Blanche, éd. Gallimard, 1964.
L'Idiot de la famille, 3 vol., éd. Gallimard, 1971-1972.

Etudes :

FRANCIS JEANSON, *Sartre par lui-même*, coll. "Ecrivains de toujours" n° 29, éd. du Seuil.
COLETTE AUDRY, *J.-P. Sartre*, éd. Seghers, 1966.

Lire également :

MAC LUHAN, *La Galaxie Gutenberg*, éd. Mame, 1966.
MICHEL FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, éd. Gallimard, 1966.

BIBLIOGRAPHIE SUR LE CINÉMA

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

HENRI AGEL, *Précis d'initiation au Cinéma,* éd. de l'Ecole, 1956.
HENRI AGEL, *Esthétique du Cinéma,* Coll. "Que Sais-je ?", n° 751, P.U.F.
Y. BATICLE, *Clés et codes du Cinéma,* Coll. Université, éd. Magnard, 1973.
ANDRÉ BAZIN, *Qu'est-ce que le Cinéma,* éd. du Cerf, Nlle éd., 1975.
JEAN-LOUIS BORY et MICHEL CLUNY, *Les Dossiers du Cinéma : Les Films 1 et 2,* éd. Casterman.
JEAN-LOUIS BORY et MICHEL CLUNY, *Les Dossiers du Cinéma : Les Cinéastes 1, 2 et 3,* éd. Casterman.
JEAN-LOUIS BORY, *Des yeux pour voir,* Coll. 10/18, U.G.E.
JEAN-LOUIS BORY, *La nuit complice,* Coll. 10/18, U.G.E.
JEAN-LOUIS BORY, *Ombre vive,* Coll. 10/18, U.G.E.
JEAN-LOUIS BORY, *L'Ecran fertile,* Coll. 10/18, U.G.E.
JEAN-LOUIS BORY, *La lumière écrit,* Coll. 10/18, U.G.E.
JEAN-LOUIS BORY, *Questions au Cinéma,* éd. Stock, 1973.
ROGER BOUSSINOT, *L'Encyclopédie du Cinéma par l'image,* éd. Bordas.
NOEL BURCH, *Praxis du Cinéma,* éd. Gallimard.
GEORGES CHARENSOL, *Panorama du Cinéma,* éd. J. Melot, 1947.
JEAN EPSTEIN, *Ecrits sur le Cinéma,* éd. Seghers, 1947, rééd. 1974.
JEAN EPSTEIN, *Le Cinéma du diable,* éd. J. Melot, 1948.
CHARLES FORD et RENÉ JEANNE, *Histoire illustrée du Cinéma muet,* éd. Marabout, 1966.
CHARLES FORD et RENÉ JEANNE, *Histoire illustrée du Cinéma parlant,* éd. Marabout, 1966.
CHARLES FORD et RENÉ JEANNE, *Histoire illustrée du Cinéma d'aujourd'hui,* éd. Marabout, 1966.
CHARLES FORD et RENÉ JEANNE, *Histoire illustrée des Cinéastes,* éd. Marabout, 1966.
CHARLES FORD, *L'Univers des images animées,* éd. A. Michel, 1973.
LO DUCA, *Technique du Cinéma,* Coll. "Que Sais-je ?" n° 118, P.U.F.
LO DUCA, *Histoire du Cinéma,* Coll. "Que Sais-je ?" n° 81, P.U.F.
MARCEL MARTIN, *Le Langage cinématographique,* éd. du Cerf, 1962.
C. METZ, *Langage et Cinéma,* éd. Larousse, 1971.
JEAN MITRY, *Esthétique et psychologie du Cinéma,* éd. Universitaires, 1963.
JEAN MITRY, *Le Cinéma expérimental,* Coll. "Cinéma 2000", éd. Seghers, 1974.
EDGAR MORIN, *Les Stars,* Coll. "Points", éd. du Seuil, 3ème éd., 1972.
EDGAR MORIN, *Le Cinéma et l'homme imaginaire,* éd. de Minuit, 1956.
GEORGES SADOUL, *Histoire du cinéma mondial,* éd. Flammarion, 1966.
GEORGES SADOUL, *Histoire générale du cinéma,* 6 tomes, éd. Denoël, 1967 à 1974.
GEORGES SADOUL, *Dictionnaire des Cinéastes,* éd. du Seuil, Nlle éd. 1974.
GEORGES SADOUL, *Dictionnaire des Films,* éd. du Seuil, Nlle éd., 1975.
ÉTIENNE SOURIAU, *L'Univers filmique,* éd. Flammarion, 1952.

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE :

G.A. ASTRE et A.P. HOARAU, *Univers du western,* éd. Seghers, 1973.
JEAN-LOUIS LIEUTRAT, *Le Western,* Coll. U prisme, éd. A. Colin, 1973.
JEAN-LOUIS RIEUPEYROUT, *La grande aventure du western,* éd. du Cerf.
J.A. GILI, *Le Western,* Coll. 10/18, Union Générale d'Editions.
RENÉ PRÉDAL, *Le Cinéma fantastique,* éd. Seghers, 1970.
JEAN-MARIE SABATIER, *Les classiques du cinéma fantastique,* éd. Balland, 1973.

J. SICLIER et A. LABARTHE, *Images de la Science-Fiction*, éd. du Cerf, 1958.
G. LENNE, *Le Cinéma fantastique et ses mythologies*, éd. du Cerf, 1970.
J. BOUYXOU, *La Science-fiction au cinéma*, Coll. 10/18, U.G.E., 1970.
GEORGES SADOUL, *Le Cinéma français (1890–1962)*, éd. Flammarion, 1962.
CLAIRE CLOUZOT, *Le Cinéma français depuis la nouvelle vague*, éd. F. Nathan, 1973.
TH. LOUIS et J. PIGEON, *Cinéma américain d'aujourd'hui*, Coll. "Cinéma 2000", éd. Seghers, 1975.
F. BUACHE, *Le Cinéma américain*, éd. l'Age de l'homme, 1974.
R. FLOREY, *Hollywood, année zéro*, éd. Seghers, 1972.
CHARLES FORD, *La vie quotidienne à Hollywood*, Coll. "Vie quotidienne", éd. Hachette, 1973.
P. CADARS et F. COURTADE, *Le Cinéma nazi*, éd. Losfeld, 1973.
PIERRE BOULANGER, *Le Cinéma colonial*, Coll. "Cinéma 2000", éd. Seghers, 1975.
CHRISTIAN ZIMMER, *Cinéma et Politique*, Coll. "Cinéma 2000", éd. Seghers, 1975.
J. LEBEL, *Cinéma et idéologie*, éd. Sociales, 1971.
A. GOLDMANN, *Cinéma et Société moderne*, éd. Anthropos, 1971.
ÉTIENNE FUZELIER, *Cinéma et littérature*, éd. du Cerf, 1964.
S. BJÖRKMAN, T. MANNS et J. SIMA, *Le Cinéma selon Bergman*, Coll. "Cinéma 2000", éd. Seghers, 1973.
RUI NOGUEIRA, *Le Cinéma selon Melville*, Coll. "Cinéma 2000", éd. Seghers, 1973.
N. SIMSOLO, *Le monde de Jerry Lewis*, éd. du Cerf, 1969.
D. FANNE, *Le monde de François Truffaut*, éd. du Cerf, 1972.
FRANÇOIS TRUFFAUT, *Le cinéma selon Hitchckok*, R. Laffont, 1966, éd. Seghers, 1975.
FRANÇOIS TRUFFAUT, *Les films que j'aime*, éd. Flammarion, 1975.
JEAN MITRY, *Tout Chaplin*, éd. Seghers, 1972.
ROLAND LACOURBE, *Laurel et Hardy*, éd. Seghers, 1975.
J.P. COURSODON, *Buster Keaton*, éd. Seghers, 1974.
JEAN RENOIR, *Ma vie et mes films*, éd. Flammarion, 1974.
ANDRÉ BAZIN, *Orson Welles*, éd. du Cerf, 1972.

Pour une étude en profondeur des problèmes et des thèmes cinématographiques, lire la revue *Etudes cinématographiques* fondée en 1960 par Henri Agel et Georges A. Astre, actuellement dirigée par Michel Estève et publiée par les éditions Minard - Lettres modernes.

LES TECHNIQUES DU CINÉMA

LE PLEIN AIR ET LE STUDIO

(Livre de l'élève, p. 350)

LUMIÈRE ET DÉCOR

Le décor-carton.

Le décor-carton amène la création d'un univers onirique, surtout vrai dans les comédies musicales. Dans le meilleur des cas, l'acceptation de son caractère faux nous le fait considérer comme un raffinement, peu éloigné de l'art de l'enluminure médiévale (cf. les comédies musicales citées dans le livre de l'élève : *Les Sept femmes de Barberousse* de Stanley Donen, *Brigadoon* de Vincente Minelli). La notion de spectacle domine celle de réalisme.

Dans d'autres cas, il peut donner des lettres de noblesse au mauvais goût (cf. une bonne partie des "grandes fresques antiques"). Il ne faudrait cependant pas négliger cet aspect "primitif" du cinéma.

Ce décor-carton peut avoir par contre sur la mise en scène l'effet d'une véritable distanciation. C'est ce que disait Claude Chabrol à propos des deux films de Fritz Lang : *Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau Hindou.* Il félicitait l'auteur d'être le seul metteur en scène à oser filmer une statue de carton-pâte sans nous cacher qu'elle est en carton-pâte.

Cette distanciation peut aboutir à une véritable dénonciation du genre en question. Le cinéma germanique ou suisse alémanique s'est attaché, par exemple, ces dernières années, à dénoncer la théâtralité de ce type de film.

Voir :

W. SCHROETER, *La mort de Maria Malibran,* 1972.
D. SCHMID, *La Paloma, cette nuit ou jamais,* 1974.
H. SYBERBERG, *Ludwig,* 1973.

BIBLIOGRAPHIE :

LÉON BARSACQ, *Le décor de film,* éd. Seghers, 1967.
M. MOURLET, *Cécil B. De Mille,* collection "Cinéma d'aujourd'hui" n° 53, éd. Seghers, 1968.

LE TRUQUAGE

(Livre de l'élève, p. 354)

1. Le truquage chez Hitchcock.

Le truquage chez Hitchcock – s'il est un procédé inévitable au départ – est très vite récupéré par le metteur en scène en vue de décrire un univers occulte. Comme Jonathan Harker dans *Nosferatu* de Murnau, le héros hitchcockien passe le pont et "les fantômes (viennent) à sa rencontre."

L'emploi des transparences, du carton-pâte, des éclairages faux (cf. les scènes de : Tippi Hedren/ Rod Taylor sur la dune dans *Les Oiseaux* ; de Paul Newman/Julie Andrews dans un square et dans un autocar dans *Le Rideau déchiré* ; de James Stewart et de Cary Grant en voiture dans *Sueurs froides* et *La Mort aux trousses*) rend compte de cette traversée des apparences, de cette traversée du miroir et de ces accès à un monde véritablement fantastique (voir les plans finaux de *Marnie* ou des *Oiseaux*) :

1) Marnie et son mari vont enfin pouvoir (r) entrer dans la réalité - ils ne nous "intéressent" plus.

2) Rod Taylor et sa famille s'enfoncent encore plus dans un univers d'horreur, l'apparente fin heureuse n'étant en fait qu'un répit avant l'ultime déchaînement des forces du mal - donc du spectacle par excellence - fébrilement attendu par le public - et qui nous est sadiquement épargné par le metteur en scène.

2. Le truquage dans King-Kong.

Réalisé en 1933 par Merian Cooper et Ernest B. Schœdsack, ce film est un des chef-d'œuvres du cinéma de truquage.

Scénario : un gorille géant est capturé en Malaisie par deux explorateurs, grâce à une star. Ramené à New York et exilé, il s'évade en enlevant la femme qui avait contribué à sa capture. Il sera finalement abattu.

Les truquages de Willis O'Brien abondent dans le film (toiles peintes, maquettes, monstres en caoutchouc, poupées articulées). Ce fut l'une des premières réalisations cinématographiques où l'on utilisa les transparences. Par leur naïveté, ces truquages renvoient à la beauté de l'imagerie populaire et font que le spectateur adulte retrouve les émerveillements de l'enfant.

3. Le truquage aujourd'hui.

Longtemps abandonné, le cinéma de truquage est redevenu à la mode ces dernières années. Hollywood a ainsi produit toute une série de films appelés "films-catastrophes" où l'on peut apprécier le progrès accompli dans le domaine des truquages cinématographiques.

Voir : *747 en péril, L'aventure du Poséidon, Le Naufrage du Britannic, Tremblement de terre, La Tour infernale, Les Dents de la mer.*

BIBLIOGRAPHIE :

N. SIMSOLO, *Alfred Hitchcock,* Collection "Cinéma d'aujourd'hui" n°54, éd. Seghers, 1969.
FRANÇOIS TRUFFAUT, *Le Cinéma selon Hitchcock,* éd. Laffont, 1966, éd. Seghers, 1975.

LE DÉCOR RÉEL

(Livre de l'élève, p. 356)

1. Jean-Luc Godard et *A bout de Souffle.*

Le même effet de distanciation, mais cette fois de façon très explicite apparaît dans *A bout de Souffle*, lorsque le metteur en scène laisse les témoins occasionnels regarder et la scène qui est en train de se tourner dans la rue, et la caméra et, par conséquent, les spectateurs.

Le cinéma dénonce alors sa spécifité en tant que spectacle (phénomène fréquent chez Godard : adresses au public, intertitres, commentaires, etc.) et détruit ainsi toute une part de fiction, ou du moins d'une certaine façon, puisqu'il y a, obligatoirement, une caméra (non vue) qui filme la caméra et des vrais spectateurs (dans la salle) qui regardent des spectateurs acteurs malgré eux, etc.

Chez Godard, l'effet de réel est toujours parfaitement rendu (cf. la scène du café dans *Masculin-Féminin*, 1966).

Autres films de Godard.

Le petit soldat (1961), *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa Vie* (1962), *Le Mépris* (1963), *Une femme mariée* (1964), *Alphaville* (1965), *Pierrot le fou* (1965), *La Chinoise* (1967) . . .

2. Le décor réel : le documentaire.

Dans la plupart des documentaires, la caméra se fait "invisible", faussant ainsi ses "révélations" ethnologiques ou sociologiques, et transformant les gens filmés en figurants de "fiction". Il n'en est pas de même chez Jean Rouch, Louis Malle ou Antonioni, chez qui les gens se savent filmés, acceptent ou fuient la caméra (c'est d'ailleurs ce qui se passe à la télévision), renforçant ainsi l'aspect de document brut, non truqué, du film.

Il n'est pas impossible que le réalisateur utilise aussi cette intervention directe pour en tirer des effets pathétiques immédiatement et épidermiquement.

Ce procédé a aussi un double aspect idéologique contradictoire, puisque (d'une part) le spectacle s'avoue spectacle et ainsi dénonce toute possibilité d'aliénation – en même temps qu'il crée un véritable univers parallèle où tout est possible, y compris et surtout l'impossible, qu'il s'agisse d'un amour innocemment bestial ou de la découverte du bonheur, voire de la justice, favorisant ainsi la capture du spectateur par les pièges de l'illusion.

3. L'effet sur le spectateur.

Que l'on pense au regard accusateur de l'enfant à la tartine dans *La Bombe*, documentaire fictif d'anticipation politique de Peter Watkins.

Le spectateur n'est plus, alors, un voyeur innocent, il est devenu un voyeur coupable. En est-il plus conscient pour cela ? Ne vit-il pas là aussi un autre type d'aliénation plus sournois ?

- Chez Malle, Antonioni, Rouch, la caméra ne prétend pas surprendre *la* vérité, absolue, éternelle et indiscutable, elle essaie de rendre compte d'une situation sociologique et tente surtout de l'analyser. Les difficultés du tournage font alors partie du film à titre intégral.

Filmographie :

LOUIS MALLE, *Calcutta*, 1968.
MICHELANGELO ANTONIONI, *La Chine*, 1973.
JEAN ROUCH, *Moi, un Noir*, 1959.
JEAN ROUCH, *La chasse au lion à l'arc*, 1965.
(Jean Rouch a évolué du documentaire scientifique au "cinéma-vérité").

BIBLIOGRAPHIE :

GILLES MARSOLAIS, *L'aventure du Cinéma direct*, éd. Seghers, 1974.
P. LEPROHON, *Michelangelo Antonioni*, collection "cinéma d'aujourd'hui" n° 2, éd. Seghers, 1961.
HENRI CHAPIER, *Louis Malle*, collection "cinéma d'aujourd'hui" n° 21, éd. Seghers, 1964.

LE SCÉNARIO ET LE DÉCOUPAGE

(Livre de l'élève, p. 358)

I – LE SCÉNARIO.

C'est l'évidence même que du scénario à la description des plans il y a adjonction de dialogues et d'indications "scéniques" – indication est un terme impropre ici, puisque la scène étudiée (J.-L. Godard, *A bout de Souffle*) n'a pas été écrite, mais, semble-t-il, largement improvisée ("Il ne reste (. . .) aucun document, sauf le film lui-même. Nous n'avons même pas pu trouver un relevé des dialogues").

On est passé d'un discours descriptif à une scène. Ce qu'il y a d'intéressant ici, c'est que cette scène présente un moment "faible" dans le récit, dans le mesure même où il ne s'y passe "rien" et où le cinéma se contente – et c'est considérable – de nous donner un "mirage de la vie."

II – LE DÉCOUPAGE.

Cette scène longue (13 colonnes de texte dans l'Avant-Scène) n'est essentielle que parce qu'elle permet une connaissance approfondie des personnages, que parce que sous le "débraillé" perce quelque chose de sérieux et de subtil (tendresse, mais aussi difficulté de communiquer – de par la divergence des désirs et surtout de par la différence des niveaux culturels), que parce que cette scène anodine est très signifiante (thème du canular et de la plaisanterie comme moyens de survie ; thème du miroir et de la difficulté d'être).

On peut remarquer aussi l'apparition de ce qui deviendra une constante godardienne : la *citation* et le *collage* (tableau de Picasso). Voir également, en d'autres parties du film, des échos du cinéma américain (Humphrey Bogart, Jeff Chandler) et de la littérature (William Faulkner, Maurice Sachs, etc.)

A noter, dans la technique de tournage le refus du champ-contrechamp systématique et l'utilisation du hors-champ (les personnages entrent et sortent du champ sans que la caméra les suive – dérobant ainsi à nos yeux une part de leurs activités, mais renforçant par là-même le naturel et comme le laisser-aller (apparent) de la mise en scène).

Notes pour l'adaptation d'un récit romanesque :

- Les conditions de réception de l'œuvre romanesque et de l'œuvre cinématographique sont, bien entendu, totalement différentes : le roman se donne le temps, le film doit jouer, ruser avec lui. Une adaptation "fidèle" n'aurait finalement aucun sens, étant donné par ailleurs la spécificité des deux langages évoqués.
- Ce qui nécessite un discours écrit (descriptif ou analytique) est donné, en principe, d'emblée, dans le film.

- Si l'on veut éviter le commentaire, il faut créer un "dialogue additionnel" : ce commentaire que l'on fuyait systématiquement autrefois, peut devenir signe de modernité – en ne cachant pas ce que l'adaptation peut avoir de *"littéraire"* cf. François Truffaut, *Deux Anglaises et le continent* (1974), J.M. Straub, *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (1969), Marguerite Duras, *India Song* (1974).

BIBLIOGRAPHIE :

Travailler sur le journal l'*Avant-Scène* qui publie des scénarii de films.
Voir également la collection *Points-films* des éditions du Seuil.
Un exemple de scénario de film dans :

FRANÇOIS TRUFFAUT, *La nuit américaine,* suivi du Journal de tournage de *Fahrenheit 451,* éd. Seghers, 1972.
FEDERICO FELLINI, *Amarcord* (découpage du film), éd. Seghers, 1973.

L'ORGANISATION DU TEMPS ET DE L'ESPACE

(Livre de l'élève, p. 363)

I – LA DURÉE DU FILM.

1. *Le Rouge et le Noir* de Claude Autan-Lara (1954) avec Gérard Philipe et Danièle Darrieux.

Bal : II, 9 - 9 pages (livre de poche)
Fin : II, 3 - 3 lignes sur la "fin" de Madame de Rênal.

Importance de l'épisode du bal pour le héros.

Réunion mondaine par excellence d'une société hiérarchisée et éprise du spectacle de sa propre réussite en même temps qu'exacerbation des sentiments (rencontres — confusion des sentiments), destruction ou renforcement des alliances (conflits amoureux) des protagonistes, présentation de nouveaux "types", le bal permet dramatiquement de réunir dans un lieu à la fois clos (le salon) et ouvert (le spectacle et la foule permettant de s'y perdre) les protagonistes connus et les nouveaux protagonistes. Il peut être moment de détente, de félicité parfaite vécue par les personnages, moment tragiquement interrompu par l'annonce d'une catastrophe (bals et attaques d'Indiens fréquentes chez John Ford, Garden-party et déclaration de la guerre de Sécession dans *Autant en emporte le vent,* de Victor Fleming, 1939), de même qu'il permet de donner une vision synthétique et historique de l'aristocratie. Il se présente aussi souvent comme un sacrifice au sentimentalisme du lecteur ainsi qu'à un certain exotisme.

Moment en creux aussi où les sentiments peuvent se donner libre cours.

Dans *Le Rouge et le Noir,* le bal marque une étape capitale dans l'évolution de Julien Sorel, à la fois symbole de sa réussite sociale : il est "reçu" dans le monde du Faubourg Saint-Germain et, de sa réussite amoureuse, il est sur le point de séduire la fille du Marquis de la Mole.

Il y a déséquilibre entre cette scène, vide sur le plan dramatique, et la fin du roman, qui donne l'impression d'être expédiée.

Le bal n'est cependant pas toujours ce moment privilégié où l'intérêt dramatique faiblit. Dans *Guerre et Paix,* le bal est un moment très important pour l'héroïne Natacha : elle y fait son entrée dans le monde et y rencontre pour la première fois André Wolkonski. Il serait d'ailleurs intéressant de comparer la scène dans les deux versions filmées de King Vidor (1955) et de Bondartchouk (1965). Dans cette dernière, le scénario reste plus fidèle au roman.

Dans *Le Guépard,* même refus du spectaculaire : la scène de bataille est, du moins dans la version exploitée en France (mais il semble que cela n'ait rien changé à l'ensemble), très brève tandis que la scène du bal (60 mn), véritable regroupement de tous les thèmes, acquiert, de par la durée, une valeur méditative indéniable : apparition ou prolongation du thème de la mort envisagée sous ses effets individuels et humains : la vieille aristocratie devient anachronique et meurt, étouffée sous un rituel

théâtral; une nouvelle classe sociale apparaît (aristocratie terrienne s'appuyant sur la bourgeoisie : alliance Tancerdi/Angelica (A. Delon - C. Cardinale); un nouveau monde est en train de naître : formation de l'unité italienne; et un homme vieillissant (B. Lancaster) *contemple* tout cela - ainsi que sa propre mort (cf. le prêtre et les enfants de chœurs du plan final). Cette scène du bal permet aussi à Luchino Visconti de traiter plastiquement ces thèmes : utilisation de la couleur de plus en plus sombre, faisant référence à un monde en train de mourir.

2. Andy Warhol et le temps filmique.

Pape, on l'a dit, de l'Underground américain (au départ cinéma de recherche, à l'écart des voies hollywoodiennes, se refusant à tout académisme, élevant l'amateurisme "brut" à l'état de concept et traitant de thèmes tabous – essentiellement le sexe, envisagé de façon explicite et la drogue –) Andy Warhol a vite couvert en Europe (et surtout en France où il est très peu connu) des produits plus ou moins hybrides et plus ou moins scandaleux.

Aucun film d'Andy Warhol n'a été à ce jour projeté en France; mais son nom, célèbre, sert de caution publicitaire aux films tournés par un de ses anciens assistants : Paul Morisset (*Flesh, Trash-Meat, Chair pour Frankenstein, Du Sang pour Dracula).*

Filmographie :

Chelsea Girls, Lonesome Cow-Boys, Blue Movie, Hainent (caractéristiques), *Sleep, Empire.*

Au-delà de la provocation, on peut trouver dans les trois derniers films une tentative intéressante pour faire coïncider le temps filmique et le temps vécu par le spectateur, avec le risque d'aboutir à une contemplation fascinée de l'objet-film pour lui-même, coupant par la même occasion, de façon paradoxale, le film de la réalité. De plus, dans les conditions actuelles d'exploitation et de "consommation" du film, un tel cinéma se condamne de par son aspect non événementiel aux ghettos avant-gardistes.

3. Le problème du temps dans *Le train sifflera trois fois* et dans *Cléo de cinq à sept.*

Dans ces films plus modestes, plus commerciaux, le temps de projection est ramené à des proportions plus habituelles, 89 mn de projection pour le 1er (correspondant en gros à une durée de la fiction, 90 mn); 90 mn pour le second, relatant 90 mn de la vie d'une chanteuse (le "film" débutant à . . . 15 h 30).

Cette indication du temps de la fiction et du temps de la projection ne fait que renforcer le "suspense" dans le cas du *Train sifflera trois fois,* (évocation des difficultés rencontrées par Gary Cooper pour se trouver des alliés afin de combattre un dangereux bandit), sans que jamais il y ait réflexion sur le temps, tout au plus une volonté "culturelle" d'apparenter le western à la tragédie grecque par la règle des unités.

Cléo de 5 à 7, présente un exemple plus intéressant de jeu avec le temps, dans la mesure où Agnès Varda, malgré certaines tricheries (les divers moments ne sont pas donnés en durée intégrale, les sous-titres indiquant le déroulement du temps de 5 en 5 mn) a rendu au temps vécu ces moments de creux (déplacement en taxi) et surtout dans la mesure où le film tout entier ne peut se passer du parti-pris (alors que *Le Train sifflera trois fois* pourrait se passer en trois jours et que rien ne serait fondamentalement changé) :

1) Cléo attend les résultats d'une analyse qui lui révélera qu'elle est atteinte d'un cancer.
2) Elle rencontre un jeune soldat prêt à partir pour la guerre d'Algérie. Pour l'un comme l'autre le temps "compte."

4. Les procédés d'indication du passage du temps au cinéma.

- Intertitres : "quelques années plus tard."
- Horloges (très utilisé dans les films policiers, dans les films à "suspense").
- Feuilles de calendrier qui s'envolent ou se recollent pour marquer un retour en arrière : *Ecrit sur du vent.*
- Développement des pilosités faciales (moustache d'Alain Delon dans *Le Guépard,* barbe de plus en plus longue, de plus en plus blanche de Charlton Heston dans *Les 10 commandements).*

BIBLIOGRAPHIE :

G. FERRARA, *Luchino Visconti,* collection "cinéma d'aujourd'hui" n° 21, éd. Seghers, 1970.
MARCEL MARTIN, "Visconti et l'histoire", in *Cinéma 63,* n° 79, septembre/octobre 1963.
J.P. TOROK, "Visconti et le Temps retrouvé", in *Cinéma 63,* n° 79, septembre/octobre 1963.

LE PLAN

(Livre de l'élève, p. 365)

1. Les plans et leur utilisation.

Le film publicitaire est un bon exemple d'utilisation des plans au cinéma. De courte durée et destiné à véhiculer par l'image, le récit, la musique et la couleur un message qui n'est ni esthétique, ni narratif en lui-même, il procède en général par plans très brefs (sortes de "flash") compensant par le nombre, la brièveté du temps de passage.

On peut voir également, dans le rythme adopté (rapide) un élément idéologique indéniable : rapidité-absence de souci-"légèreté"-"lévitation"-"joie de vivre-joie de consommer". Tous éléments influençant la façon de voir (les films et la vie) du spectateur. Cette surenchère dans le refus de l'immobile se manifeste très nettement dans le tournage des variétés télévisées : brièveté des plans, abus des fondus enchaînés, des surimpressions (gros plan ou plan éloigné de la vedette) — comme si l'on refusait à l'œil la possibilité - la faculté - de s'arrêter un instant sur un objet, comme si l'on craignait de lasser le spectateur, en reconnaissant son incapacité à fixer son attention. Ce mépris du spectateur ne se donne pas bien entendu pour tel, mais prétend se fonder sur une esthétique elle-même bien sûr très conventionnelle.

Cet excès de montage supprime par ailleurs toute l'émotion (au sens large du terme) - que pourrait ressentir le spectateur : émotion *que l'on peut ressentir* devant les numéros musicaux de film de Stanley Donen, Vincente Minelli ou Rouben Mamoulian (*La belle de Moscou)* où la caméra restructure *l'espace* et ne donne pas seulement à voir ; émotion ressentie lors du plan de 8 mm 1/2 de *La Gueule ouverte* de Maurice Pialat (1974) ; émotion devant le lyrisme des premiers plans de *Dies Iræ* de Carl Dreyer (1943) ou de *Rouges et Blancs* de Miklos Jancso (1967).

Dans le western italien, l'utilisation systématique des gros plans est devenue caractéristique du genre. Utilisés en symétrie avec les plans généraux, ils sont employés de façon insistante et n'ont pas l'efficacité narrative qu'ont habituellement les gros plans. Ils sont essentiellement expressionistes (parallèle à faire avec l'Opéra italien). Leur usage est devenu bien souvent parodique.

Voir à titre d'exemple, les films de Sergio Leone ou les séries de *Trinita.*

BIBLIOGRAPHIE :

Lire le journal *L'Avant-Scène* où sont indiqués les différents plans utilisés par les réalisateurs.

MARCEL MARTIN, *Le Langage cinématographique*, éd. du Cerf, 1962.

LO DUCA, *Technique du cinéma,* "Que Sais-je ? " n° 118, P.U.F.

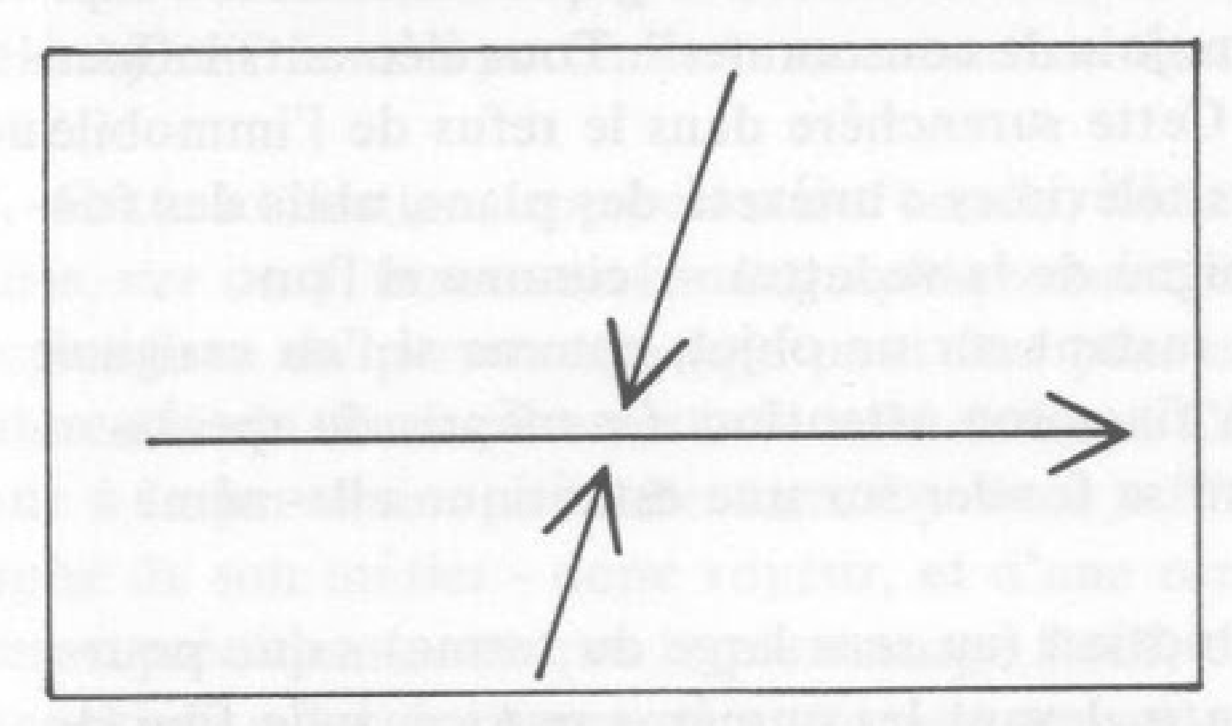
LE CADRAGE

(Livre de l'élève, p. 371)

1. La contre-plongée et son utilisation : Etude de la photo du *Cuirassé Potemkine*

(Livre de l'élève, p. 370)

Eisenstein emploie la contre-plongée sur les soldats du Tsar déshumanisés et réduits à des signes "militaires" violents (bottes, baïonnettes) alors que l'on voit le visage d'une des victimes.



Aux baïonnettes, s'opposent les bras tendus, comme suppliants des victimes. L'ensemble des trois lignes qui se coupent accentue le pathétique. Celui-ci ne débouche pas ici sur sa propre contemplation mais sur une "idée", celle de l'injustice de la répression. La contre-plongée tend ici à rendre plus effrayants les soldats, le spectateur ayant en quelque sorte le point de vue des victimes. On trouve assez souvent des contre-plongées de ce type dans les films d'horreur (Dracula est, dans ses apparitions, souvent montré ainsi et, avant lui, Nosferatu - le vampire de Murnau - que l'on pense à la célèbre contre-plongée sur Nosferatu, lors du voyage en bateau).

Mais cette même contre-plongée peut ne pas avoir cette valeur menaçante et, au contraire, grandir, magnifier et glorifier l'être filmé : contre-plongée célèbre aussi que celle sur John Wayne, vu par Dean Martin humilié (scène du crachoir dans *Rio Bravo).* On peut trouver une combinaison des deux significations possibles de la contre-plongée dans *La Soif du Mal* d'Orson Welles, lors de la première apparition du policier véreux interprété par Orson Welles lui-même.

BIBLIOGRAPHIE :

N° 167 de *Positif,* mars 1975, consacré à Orson Welles.

M. BESSY, *Orson Welles,* Collection "Cinéma d'aujourd'hui" n° 6, éd. Seghers, 1963.

ANDRÉ BAZIN, *Orson Welles,* Collection 7ème art, éd. du Cerf.

SERGE M. EISENSTEIN, *Réflexions d'un cinéaste,* éd. de Moscou.

L. MOUSSINAC, *Serge M. Eisenstein,* Collection "Cinéma d'aujourd'hui" n° 23, éd. Seghers, 1965.

LE MOUVEMENT D'APPAREIL

(Livre de l'élève, p. 371)

1. Le plan fixe.

1. Dans les films courants, le plan fixe est limité dans sa durée à l'alternance : donner à voir un personnage, puis ce que voit ce personnage (interlocuteur ou champ spatial). Documents de la p. 372, *Fenêtre sur cour :* James Stewart, immobilisé par une jambe dans le plâtre, observe et photographie au téléobjectif le comportement rassurant ou étrange de certains de ses voisins, de l'autre côté de la cour.

2. Cette utilisation, apparemment banale, de la "variété" des plans, est ici particulièrement intéressante, car on y trouve cinématographiquement traîté un thème hitchcockien par excellence - celui du voyeurisme du personnage (qui peut être plus ou moins innocent : de l'observation prétendument désintéressée de James Stewart, à celle de Sean Connery observant Tippie Hedren dans *Marnie,* pour aboutir à la perversion sexuelle dans *Psychose*). N'oublions pas aussi que James Stewart est, ici, photographe de son métier - donc voyeur, et d'une certaine façon assassin du réel. Ce thème, qui ne concerne précédemment que le personnage fictif, débouche sur un second et très important thème hitchcockien, celui des rapports entre personnage et spectateur : le spectateur admet à la rigueur le voyeurisme du personnage (quitte à le condamner), il n'est pas sûr qu'il soit conscient de son voyeurisme à lui.

Plus que le sujet regardant, c'est l'objet regardé qui l'intéresse - ou du moins ce qu'il en attend (violence par ex. ici, voir le 4ème et dernier carton : un homme va tuer ou a tué ; strip-tease dans le cas de *Psychose,* voir pp. 386-387). Le suspense pourra, justement, d'une certaine façon, dérober cet objet et, de ce fait, frustrer le spectateur. Si, comme le dit la publicité, Hitchcock est "le maître du suspense", c'est précisément dans le talent qu'il a de cacher, plus que dans celui qu'on lui accorde un peu trop vite - celui "d'en montrer beaucoup."

3. Nous venons de voir l'utilisation dramatique que l'on peut faire d'un procédé très banal (l'alternance des plans).

Le plan fixe peut être délibérément long : souvenons-nous du plan du vol dans *Marnie* (cité plus haut); du plan de 8 mn 1/2 dans *La Gueule ouverte* de Maurice Pialat où une mère (qui vient d'apprendre qu'elle est atteinte d'un cancer) déjeune (avec un manque évident d'appétit et une sérénité affichée) en compagnie de son fils. Le metteur en scène montre la fin du repas, un coup de téléphone et l'audition d'un extrait de *Cosi fan Tutte* de Mozart, le tout donc filmé en un seul plan, sans mouvement d'appareil. Le commentaire nous renverrait à ce que nous avons dit plus haut sur la durée

du plan. Il faut toutefois insister ici sur cette notion de fixité qui semble ou vouloir capter et retenir quelque chose qui va disparaître (un dernier moment de bonheur ?) ou se refuse à toute coquetterie (mouvement d'appareil) ainsi qu'à tout morcellement. On peut remarquer d'ailleurs encore une fois cette même retenue dans les deux films précédents de Maurice Pialat (*L'enfance nue,* 1969; *Nous ne vieillirons pas ensemble,* 1972.)

Le procédé le plus courant pour filmer un dialogue consiste à accorder autant de durée d'image que de durée de parole à chacun des protagonistes. Cette alternance, établie au montage, porte le nom de champ-contrechamp. S'il est (relativement) efficace et permet au spectateur de "s'y retrouver", il n'en est pas moins très monotone et extrêmement pauvre sur le plan esthétique.

On peut aussi les saisir dans le même plan ou, en utilisant une technique télévisée, privilégier l'un des interlocuteurs : à la télévision, le sujet privilégié est le "questionné" – le questionneur n'apparaissant pour ainsi dire pas et restant hors champ (espace "off", dans une terminologie "franglaise"). Procédé économique puisqu'il ne nécessite pas de montage, il peut aussi avoir une valeur significative importante : d'abord, il donne à la fiction des allures de vérité, ensuite il permet au comédien de réellement *jouer* le dialogue, et surtout il capte sur le visage humain le moindre des signes (en montrant ce visage *aussi* pendant les moments de non-discours).

Jean-Luc Godard a utilisé cette technique dès *A bout de souffle,* mais lui a donné toute son ampleur dans les films comme *Masculin-féminin* (1966) et surtout *La Chinoise* (1967) et *Week-end* (1968).

2. Le panoramique. *(p. 373)*

Le panoramique est peu utilisé dans les scènes dialoguées - ou s'il l'est ce n'est pas de façon systématique, ni surtout en "aller et retour". Il en existe cependant un exemple important : le dialogue entre Brigitte Bardot et Michel Piccoli dans l'appartement peu meublé du *Mépris* de Jean-Luc Godard - panoramique intéressant, parce qu'indépendamment des raisons données plus haut en ce qui concerne l'absence du champ-contrechamp, il commente ou rend visibles les rapports profonds qu'il y a entre les personnages et que cette sorte d'échange cinématographique qu'il y a entre eux recouvre les germes d'une rupture. La scène se clôt d'ailleurs sur le "je te méprise" sans justification (du moins sur l'instant) de Brigitte Bardot.

Dans les scènes non dialoguées, le panoramique est fréquent pour *décrire,* essentiellement : cf. le panoramique de 360 degrés (ou presque) servant de premier plan à *Exodus,* d'Otto Preminger, 1961.

Le western l'a beaucoup utilisé, ainsi que les films à grand spectacle dans les scènes de batailles. En ce qui concerne la description, le panoramique est "froid" : il ne possède pas le caractère charnel du travelling.

Le cinéma d'amateur est friand de panoramiques qu'ils soient horizontaux (filmage d'un paysage), ou verticaux (filmage d'un monument).

Son usage systématique, conjugué avec des "effets de zoom" rend bien souvent ces films monotones.

3. Le mouvement de grue. *(p. 375)*

Sa rareté actuelle tient à des conditions économiques : il est extrêmement onéreux, nécessite un appareil complexe et encombrant.

Il est lié à tout un système de production qui, semble-t-il, a vécu (encore faudrait-il analyser un

phénomène récent, qui date de 1974 : le retour du film-spectacle aux Etats-Unis, le luxe des "films-catastrophes"; tout cela étant bien entendu le reflet d'une situation historique très particulière).

Le mouvement de grue permet, comme dans le cas du film de Jerry Lewis, *Le Tombeur de ces dames,* une description très précise en même temps qu'une construction de l'espace par la caméra même; il permet de *lier* entre elles les différentes scènes qui se déroulent dans les différentes pièces et de donner ainsi la vision synthétique d'une sorte de ruche : grand nombre d'activités.

Autre point intéressant ici : la sophistication du mouvement d'appareil (nombreuses répétitions, nécessité de tout reprendre si un seul détail ne fonctionne pas comme il le devrait, dans la prise) et le décor en coupe favorisent la mise en question de la fiction et surtout du spectacle (idée qui sera reprise par Lewis lui-même à la fin de *Jerry souffre-douleur,* 1964 : la caméra y dévoile l'envers du décor, au sens propre du terme).

BIBLIOGRAPHIE :

JERRY LEWIS, *Quand je fais du cinéma,* éd. Buchet-Chastel, 1972.
G. RECASENS, *Jerry Lewis,* Collection "Cinéma d'aujourd'hui", n°59, éd. Seghers, 1970.
J. LOURCELLES, *Otto Preminger,* Collection "Cinéma d'aujourd'hui", n°34, éd. Seghers, 1966.

LE MOUVEMENT D'APPAREIL (Suite)

(Livre de l'élève, p. 377)

4. Le travelling.

a) ***Le travelling avant.***

Dans *A bout de souffle,* le point de vue adopté pourrait être celui des poursuivants (policiers qui ont tiré sur Poiccard). On aurait alors affaire à un mouvement d'appareil subjectif qui ferait sympathiser spectateur et tenants de la loi et qui contredirait l'aspect volontiers anarchique du propos.

En fait, si nous disposons bien du point de vue des policiers, le travelling n'est pas à mettre à leur compte, mais à celui d'un spectateur privilégié (le metteur en scène lui-même ?) qui, étrangement, serait *à la fois spectateur* fictif de l'événement (donc acteur anonyme dans la fiction) *et* Belmondo (il verrait et serait vu à la fois - absurdement).

On pourrait aussi voir dans ce travelling une dramatisation des "derniers instants" d'une vie : course fébrile, haletante et excessive (Godard ne cachant pas l'aspect artificiel de la course de Belmondo - trop longue et théâtrale - comme la chute de Claude Brasseur dans *Bande à part*), aboutissant à une immobilisation grotesque (l'homme *étalé* sur un passage clouté) et pathétique. La "fin du truand" ne renvoie pas ici (malgré le romantisme inhérent à la mort du personnage) à une mythification, mais à un appauvrissement du mythe et donc à un gonflement de la banalité.

b) ***Le travelling arrière.***

Le travelling arrière semble surenchérir sur le pathétique en inversant la proposition (affaiblissement du mythe, insistance sur le banal) : le spectateur *quitte* les personnages, non pas en s'en désintéressant mais au contraire en les laissant accéder :

- soit à un stade mythique (Lola Montès est désormais enfermée dans l'Histoire comme dans sa cage, elle est *à tout jamais* le stéréotype de la femme fatale, absente et comme déjà morte, le regard perdu au-dessus et au-delà des visages qui lui font face et les seuls hommages qu'elle puisse maintenant recevoir sont ceux d'une foule qui vient payer le droit de lui baiser la main) ;
- soit à un état absolu :

1) de félicité, d'apaisement : on "abandonne" les personnages à leur bonheur; leur vie peut continuer ou commencer maintenant sans nous : il ne nous reste qu'une grande émotion, comme si nous avions réellement participé à la construction de cet état (*"Miracle en Alabama"*). Il y a tout un cinéma, en particulier américain, qui fourmille de ces "Happy End" où la caméra s'éloigne laissant les héros s'embrasser dans un crescendo musical parfaitement adapté. La fin de *Viridiana* présente par contre une corruption de ce sens : le travelling arrière nous fait bien abandonner les personnages à un certain bonheur, mais si Viridiana s'est dépouillé, c'est uniquement de ses préjugés chrétiens

et de sa charité (la partie de cartes symbolique laisse les personnages dans une situation qui ne peut déboucher que sur le ménage à trois).

2) de malheur : il n'y a, finalement, plus rien à faire pour eux ; ils sont livrés à une solitude définitive (fin de *La Gueule ouverte*) : ou bien encore le travelling peut signifier un arrachement douloureux et comme la fin d'une période heureuse (fin d'*Adieu Philippine* de Jacques Rozier) : le héros "dit-adieu-à-son-adolescence "heureuse" en partant pour le service militaire et probablement pour la guerre d'Algérie.

c) ***Le travelling latéral.***

Le travelling latéral a une valeur uniquement descriptive, semble-t-il, pittoresque ; il accumule des données informatives et peut, par exemple, affirmer la non-importance (ou l'importance relative) des éléments présentés, avant d'arriver à (de l'arrêter sur) l'élément signifiant : c'est le rôle qu'il peut avoir dans le film d'horreur, l'élément horrible arrivant en dernier. Mais ce n'est là qu'un aspect très particulier du travelling latéral. La plupart du temps, ce type de travelling établit une distance : "je ne puis en aucune façon alors me trouver dans la fiction, je suis extérieur à elle, puisque je bouge, que je n'arrête mon regard sur rien." Dimension ironique et critique que l'on rencontre dans *Le Guépard, Les Damnés,* de Visconti, *Week-end,* de Godard, etc. La caméra-spectateur est une sorte d'intrus-observateur.

On peut bien entendu trouver de nombreux exemples de travelling latéraux purement fonctionnels (la caméra suit une charge dans un western : cf photo des pages 390-391 ; cf. aussi les travelling de *Lawrence d'Arabie,* de David Lean).

d) ***Le travelling subjectif.***

Il est fréquemment utilisé par Hitchcock :

Un personnage tente, à un moment donné, de résoudre une énigme. Le secret est derrière la porte. Pour y parvenir, il faut soit gravir une pente (montée de Vera Miles vers la maison, dans *Psychose),* soit monter un escalier (le détective dans *Psychose,* Tippi Hedren dans *Les Oiseaux).*

Utilisation de ce type de travelling pour rendre compte du trajet initiatique et pour montrer qu'il correspond à la fois à une volonté de savoir (le détective) et à un désir refoulé d'autopunition (dans *Les Oiseaux*). Dans ce dernier film, Mélanie Daniels supporte mal les attaques féroces des oiseaux, comme les autres personnages du film, mais elle sent inconsciemment qu'elle est plus ou moins la cause du déséquilibre de l'univers ; elle sait aussi sans se l'avouer que pour parvenir à être intégrée par la famille de l'homme qu'elle aime, elle doit subir certaines épreuves : c'est ainsi qu'entendant du bruit, elle va monter au premier étage, ouvrir la porte d'une chambre, y pénétrer et y découvrir l'horreur, horreur dont elle sera une victime quasi-consentante. Hitchcock utilise ici un travelling subjectif, moyen de rendre le spectateur complice d'une action qu'il redoute et souhaite en même temps. C'est le prolongement du thème du spectateur-voyeur-de mauvaise foi, thème hitchcockien par excellence. (cf. son utilisation en mouvement inverse dans *Frenzy*).

e) ***Le travelling optique ou zoom.***

Le zoom peut soit sélectionner, avec violence, un détail (cas des batailles), soit mettre le spectateur en contact brutal avec un danger (camion, bordure de trottoir, arbre : dans un petit film de la prévention routière invitant les cyclomotoristes à porter un casque protecteur), ou avec l'objet d'un désir (fréquente utilisation dans la publicité : je m'approprie l'objet de façon fantasmée et j'enregistre en

même temps ses caractéristiques commerciales), le tout avec la brutalité du viol.

Il peut être aussi un effet de style faussement moderniste parce qu'apparemment sans cérémonial (les caméras d'amateur sont souvent pourvues d'un zoom) et non académique : abus chez Lelouch dans *Un Homme et une femme, Vivre pour Vivre* et dans *Des fraises et du sang,* de S. Hagman.

BIBLIOGRAPHIE :

G. GUIDEZ, *Claude Lelouch,* collection "Cinéma d'aujourd'hui" n° 72, éd. Seghers, 1972.
N. SIMSOLO, *Alfred Hitchcock,* collection "Cinéma d'aujourd'hui" n° 54, éd. Seghers, 1969.
FRANÇOIS TRUFFAUT, *Le Cinéma selon Hitchcock,* éd. R. Laffont, 1966, Seghers, 1975.

Etude des photos de *Cris et Chuchotements.* *(Livre de l'élève, p. 379)*

L'espace, partagé ici de façon évidente en deux zones, renvoie très certainement à une notion culturelle, dans la mesure où cela évoque les clairs-obscurs de la peinture.

Notion culturelle que l'on retrouve aussi dans l'utilisation de la dominante rouge pour les décors et de la dominante blanche ou noire pour les costumes. Bien entendu, ces constantes ne se donnent pas uniquement pour ce qu'elles sont (une harmonie plastique certaine, un rien "chic") : cf. l'utilisation qu'en fit le magazine *Elle* n° 1449, 24 sept. 1973 : titre : *Décoration/Rouge, noir et blanc : Un grand spectacle chez soi,* pp. 104 à 109 :

"Trois sœurs, une servante, deux maris, un médecin de famille, un pasteur et le souvenir d'un jardin lumineux. Des cris, des chuchotements dans un intérieur victorien d'un rouge infernal (on n'ose prononcer le mot "décor"). Ce rouge est le neuvième personnage du dernier film d'Ingmar Bergman, un rouge qui attise ce huis-clos où se consument les passions, où le silence est un cri, l'angoisse une obsession, l'espoir une exception. Un rouge qui embrase les visages, coule en drapés étouffants et ne tolère que le noir des habits de mort et le blanc immaculé des lingeries. L'osmose entre les personnages et le cadre de leur vie, l'inoubliable trilogie des couleurs nous ont inspiré un exercice de style. Non pas un pastiche, mais une évocation, un hommage peut-être, quelques compositions de meubles et d'objets en rouge, noir et blanc, trois couleurs qui peuvent être aussi celles de la joie, du mystère et de la pureté."

Elles veulent aussi "signifier" - signification métaphysique que l'article de *Elle* se plaît à souligner, quitte d'ailleurs à passer de l'angoisse à la joie, dès qu'il s'agit de "récupérer" les idées du film afin de les adapter à un univers quotidien. On peut y voir aussi différentes couleurs du deuil ou, plus simplement, la conception romantique d'un univers immuable, figé dans sa beauté sans tache, indifférent à l'horreur de la mort et de la souffrance humaine - mort et souffrance dont les signes les plus tangibles sont corruption de la chair, douleur et pourriture. On trouverait dans ce cas, ici, une nouvelle forme d'un thème bergmanien - *le silence* de l'univers prenant le relais du silence de Dieu.

Il y a possibilité de voir aussi dans *Cris et Chuchotements* une parabole sur les ultimes soubresauts au début du siècle d'un monde ou d'une classe (la bourgeoisie terrienne dirigeante) anachroniques - auquel cas la couleur serait chargée d'un rôle "critique". Importance, ici, du hors-champ indiqué par la direction des regards : marque d'une inquiétude, d'un appel, d'une angoisse, d'un désir ou d'une attention portée sur quelque chose situé ailleurs - presque au-delà.

BIBLIOGRAPHIE :

Sur *Cris et Chuchotements : L'Avant-Scène,* n° 142, décembre 1973.
S. BJÖRKMAN, T. MANNS et J. SIMA, *Le Cinéma selon Bergman,* Collection "Cinéma 2000", éd. Seghers, 1974.
J. DONNER et G. BRAUCOURT, *Ingmar Bergman,* Coll. "Cinéma d'aujourd'hui", n° 62, Seghers, 1973.

5. Le plan-séquence. *(p. 381)*

Il possède une valeur unificatrice : temps, espace et action coïncident. De plus, spectateurs, comédiens et personnages vivent strictement le même temps. Il permet au comédien de jouer la séquence dans son intégralité.

Description de l'avant-dernier plan de *Profession : Reporter* ***(M. Antonioni, 1974).***

"Après envoir renvoyé son amie (Maria Schneider), Locke (John Nicholson) s'allonge sur son lit dans une chambre d'hôtel et attend la mort.

Antonioni semble plus préoccupé de montrer l'après-midi monotone d'un petit village perdu d'Espagne que d'illustrer le monologue intérieur d'un homme las de vivre. La caméra - une caméra spéciale, ronde, actionnée électroniquement – en tournant le dos à l'action glisse imperceptiblement vers la fenêtre à barreaux, ouverte sur une petite place, au fond de laquelle un vieil homme est assis et des enfants courent. Une voiture passe ; l'amie de Locke va et vient lentement. (. . .) On entend le son d'une trompette. Une voiture s'arrête brusquement, un noir descend et se dirige résolument vers l'hôtel. On entend le bruit sec d'un silencieux, juste au moment où la caméra passe à travers les barreaux de la fenêtre et pénètre dans l'espace libre de la place (la mort comme libération ?). Si l'on prête attention à la bande-son, le drame qui se déroule à l'intérieur de la chambre est suggéré par les bruits. A peine la voiture des tueurs est-elle partie que la police arrive accompagnée de la femme de Locke et se précipite dans l'hôtel. La caméra qui, pendant ce temps-là, a fait un angle de 180°, suit la police par un travelling latéral jusqu'à la fenêtre de la chambre de feu D. Locke. On constate le décès et l'on pose aux deux femmes les questions rituelles.

"Je ne l'ai jamais connu", proteste la femme de Locke. (. . .)

Le plan-séquence a duré en tout sept minutes, le soir est tombé, l'hôtel se détache sur un fond de ciel rouge et bleu. La vie continue comme si rien ne s'était passé. La mort n'est qu'une étape de l'existence, semble vouloir dire le chant insistant d'une guitare."

Aldo Tassone, La revue du cinéma, *Image et son*, n° 297, juin-juillet 1975.

Autres plans-séquences intéressants à étudier, dans :

Laura, d'Otto Preminger, 1944.
Madame de, de Max Ophüls, 1953.
Le Plaisir, de Max Ophüls, 1952.
Frenzy, d'Alfred Hitchcock, 1972.
Tous les autres s'appellent Ali, de Werner Fassbinder, 1974.
Gertrud, de Carl Dreyer, 1964.

LE MONTAGE

(Livre de l'élève, p. 382)

Un exemple de montage : les 40 photogrammes de *Psychose*.

Synopsis :

Norman Bates (Antony Perkins) tient un motel, sous la direction d'une mère abusive et castratrice qui, dit-il, parce qu'elle est "malade", l'empêche de voir des jeunes filles. Il y accueille un soir Marion Crane (Janet Leigh) qui rejoint son amant (John Gavin) après avoir volé 40.000 dollars.

Après une conversation avec Norman, elle décide de rebrousser chemin le lendemain matin et de rendre l'argent.

Etude des différents plans du montage.

La séquence est ici à peu près donnée en entier, sinon qu'après la photo 6 (la 2ème en haut de la page 387), nous avons vu Norman Bates rentrer à la maison (toute proche du motel) et attendre assis - seul ? - dans la cuisine.

A - *Point de vue 1* : celui de la caméra (témoin) sur Antony Perkins (plans 1, 2, 3)
Point de vue 2 : celui d'Antony Perkins (4) : nous voyons ce qu'il voit.
Point de vue 1 : le gros plan sur l'œil d'Antony Perkins est inquiétant : pourquoi la caméra s'est-elle approché à ce point ? Veut-elle montrer ainsi le trouble du personnage et sa perversité ?
Ne veut-elle pas aussi me mettre face à face avec moi-même ? Je suis moi aussi cet œil pervers.
Point de vue 2 : A propos du jeu de cette alternance et de sa place dans la mise en scène hitchcockienne, voir ce qui est dit de la page 393 du manuel.

B - Nous passons d'un point de vue 1 (n°s 7 et 9) que l'on pourrait pour l'instant appeler neutre (puisqu'il n'est attribuable à personne) au point de vue 2 (n° 10) qui est celui de Janet Leigh sous la douche : symbolisme ici d'une attitude qui est celle de la purification, du soulagement après la décision prise et aussi de celle de la victime offerte (à mon regard ou à autre chose).

Plans 10-11-12: hors de la douche, à travers le rideau. Ambiguïté - dramatiquement utile : le point de vue est à la fois neutre et à mettre sur le compte d'une présence qui guette.
Plans 13-14: point de vue de la victime; entraînant un effet de terreur sur le spectateur.
Plans 14-15 et la suite: point de vue de l'assassin - ç'est, en somme, *nous* qui tuons, violons (cf. le **Plan 19** du couteau-phallus) après avoir épié.

Rôle final des gros plans : valeur métaphorique du trou d'évacuation de la baignoire; image du tourbillon et surtout analogie avec l'œil (de la victime, maintenant) grand ouvert et fixe (**Plan 37**, peu visible ici).

BIBLIOGRAPHIE :

HENRI AGEL, *Les Grands Cinéastes que je propose,* éd. du Cerf, 1967.
S.M. EISENSTEIN, *Réflexions d'un cinéaste,* éd. de Moscou.
CLAIRE CLOUZOT, *Le Cinéma français depuis la Nouvelle Vague,* éd. Nathan, 1973.
Y. BATICLE, *Clés et codes du Cinéma,* éd. Magnard, 1973.

LA NARRATION AU CINÉMA

(Livre de l'élève, p. 391)

I – LA FICTION FILMÉE

1. LES DÉBUTS DE FILMS. *(p. 393)*

Descriptions possibles de quatre débuts de films.

1) *Psychose,* d'Alfred Hitchcock.
2) *Les Oiseaux,* d'Alfred Hitchcock.
3) *Les Damnés,* de Luchino Visconti.

Description.

1. PSYCHOSE :

Générique abstrait de Saül Bass : lignes verticales blanches sur fond noir - lignes qui s'interpénètrent et se séparent. Thème musical du film.

Les premiers plans du film.

1. Vue éloignée d'une ville américaine. Immeubles de hauteur moyenne. Verticalité qui répond à celle de la fin du graphisme précédemment évoqué.

2. Surimpression : Phœnix, Arizona. Vue rapprochée d'une rue en légère diagonale.

3. Surimpression : "Friday, December the eleventh",
(Vendredi 11 décembre). Immeubles filmés en plongée.

4. Autres immeubles.

5. Mêmes immeubles. Vue rapprochée. Surimpression : "Two forty-three p.m." (14 h 43)

6. Façade en brique : la caméra cadre six fenêtres : toutes sont fermées (fenêtres à guillotines), stores vénitiens baissés - sauf une, au store plus qu'aux trois-quarts baissé.

de **7.** à **12.** La fenêtre : la caméra s'en approche, pénétre à l'intérieur d'une pièce sombre - panoramique sur une commode - et aboutit à un lit sur lequel repose une femme en jupon et soutien-gorge (Janet Leigh); visage semble-t-il heureux, elle regarde vers la gauche un homme torse nu, debout près du lit (John Gavin).

Commentaire.

Ces plans du début, s'ils n'inaugurent pas à proprement parler le récit - ou alors on n'y verrait guère qu'une précision de plus en plus grande dans la sélection d'un lieu et d'un moment particulier - n'en contiennent pas moins presque toutes les clefs de l'univers et du propos hitchcockiens : ils permettent surtout au metteur en scène de donner un rôle à celui qui, par essence, n'en a pas dans la fiction et n'en veut pas avoir, puisqu'il vient voir les autres dans leur confrontation avec les problèmes qu'à la rigueur il veut bien vivre sur le plan du fantasme - c'est-à-dire, le spectateur.

Celui-ci est venu voir un film d'Hitchcock - donc, selon lui, un produit dont l'étiquette recouvre certaines notions plus ou moins précises de "suspense" (la publicité ayant usé et abusé du concept "Roi/Maître du suspense" jusqu'aux demi-échecs commerciaux des films de la période Universal, c'est-à-dire justement après *Psychose* : *Le Rideau déchiré, l'Etau, Frenzy).*

Le titre, le générique, la musique, ce qu'il sait (ou croit savoir) d'Hitchcock, la publicité ("Personne ne sera admis dans la salle après le début de *Psychose*"), les précisions locatives et temporelles, son intrusion indiscrète dans une chambre sombre (comme si, privilégié, il était l'unique témoin d'un acte violent : meurtre d'un fou, par ex.), lui font ressentir plus vivement le soulagement et le plaisir anticipé (on a échappé de peu à l'horreur, mais ça viendra plus tard et ce sera encore meilleur) - et la frustation.

Donc, en ce début de film, on a finalement trompé le spectateur : il n'y avait rien à voir (pas de crime) - il n'a pas eu peur (et pourtant, il est ici pour *avoir* peur).

Il y avait quelque chose à voir mais on l'a fait arriver trop tard (le couple a fini de faire l'amour, il est à moitié rhabillé - mais peut-être plus tard verra-t-il Janet Leigh un peu plus déshabillée - et même, c'est possible, nue).

On trouve donc réunies ici toutes les composantes qui font du spectateur (de tout film en général) un voyeur culpabilisé - thème qui court tout au long de *Fenêtre sur cour,* des *Oiseaux* (gifle donnée à Mélanie et en fait à la caméra : "Vous êtes le diable ! Tout ça est de votre faute !"), de *Frenzy* (la scène érotico-terrifiante de la strangulation : le spectateur connaît la victime et l'assassin, il attend la scène - mais son déroulement se fera sans lui : cf. le travelling arrière qui l'éloigne des "lieux du crime").

Tous les thèmes de cette ouverture se retrouveront grandis et magnifiés tout au long de l'œuvre : voyeurisme, culpabilité, possession/dépossession (de l'argent, du sexe, du moi), thème du transfert de personnalité, organisation plastique de l'espace (lignes verticales présentes pendant le générique, les premiers plans, toutes les scènes d'escalier dans la maison d'Antony Perkins, etc.).

Autres caractéristiques des débuts de films d'Hitchcock : le metteur en scène a pour habitude d'apparaître dans son film, un bref instant, dès les premiers plans. Son rôle est toujours muet (celui d'un homme dans la foule). On peut considérer cela comme une manière particulière, propre à l'auteur de signer son film.

BIBLIOGRAPHIE :

Etude de *Psychose,* dans les *Cahiers du Cinéma,* n° 113, novembre 1960, p. 1-15.

- Reproduction image par image du film intégral avec dialogue correspondant : *Psycho* (en anglais) "The film classics Library", Picador.

Voir également :

NOEL SIMSOLO, *Hitchcock,* coll. "Cinéma d'aujourd'hui", n° 54, éd. Seghers, pp. 105-110.
FRANÇOIS TRUFFAUT, *Le Cinéma selon Hitchcock,* éd. Laffont, 1966, éd. Seghers, 1975.

2. LES OISEAUX :

Description.

Description de la première séquence du film. Durée : 10 mn. Les chiffres correspondent à des étapes de la narration.

Absence de musique tout au long du film.

Générique.

Les vols d'oiseaux en ombres chinoises (dessinés ?) brisent les lettres des titres.

Les premiers plans du film :

1. Tramway. Une femme blonde et élégante (Tippie Hedren) traverse une rue à San Francisco.

2. Devant un magasin d'oiseaux. On lit : "Les mouettes sont refoulées vers la terre." Hitchcock passe avec des chiens blancs en laisse.

3. Dans le magasin : On devait livrer un perroquet à Mélanie, mais il y a du retard.

4. Mélanie est seule dans le magasin. Entre un client (Rod Taylor) qui la prend pour une vendeuse : elle ne le détrompe pas. Il cherche des Inséparables pour l'anniversaire de sa petite sœur. Condition : pas d'activité sexuelle trop apparente, mais pas d'indifférence non plus, chez les oiseaux.

Il dit à Mélanie qu'elle devrait éprouver du remords pour ces créatures enfermées, d'autant que c'est la saison des amours. Un oiseau s'enfuit : l'homme abat son chapeau sur lui et le remet dans sa cage : "Retournez dans votre cage dorée, Mélanie Daniels !"

5. Révèle qu'il connaît Mélanie : il est avocat, a assisté à un procès au cours duquel elle comparaissait pour avoir brisé les vitres d'une devanture.

6. Il quitte le magasin, Mélanie note le numéro de sa voiture (WJH 003), téléphone au bureau de son père pour avoir l'adresse du propriétaire de la voiture (le père dirige un grand journal).

7. Elle commande un couple d'Inséparables pour le lendemain matin.

8. *Le lendemain* : Intérieur d'un immeuble, Mitch Brenner, l'avocat, est absent. Mélanie apprend par son voisin qu'il ne sera de retour que le mardi suivant.

9. Route. Transparence.

10. Intérieur voiture : les Inséparables accompagnent avec un parfait ensemble les sinuosités de la route.

11. Arrivée à Bodega Bay, petite ville au bord de la mer, où se trouve Mitch.

3. LES DAMNÉS :

Le générique.

Titre *(Götterdämmerung)* sur fond de matière en fusion. Train de laminoirs, symbole de l'industrie en pleine activité. Le feu et la couleur rouge dominent.

Les premiers plans.

1. (G.P.) Une main pose un carton avec un nom d'invité sur une table.

2. Organisation de la table d'un grand dîner par un maître d'hôtel et des serviteurs en uniformes bleus.

Plans suivants :

Présentation des personnages : ils se préparent pour la réception ou sont en route.

- Dirk Bogarde et H. Griem : voiture, nuit.
- Helmut Berger : *est* déjà habillé, costumé, travesti (la Marlène Dietrich de *L'Angle bleu*).
- Ingrid Thulin dans la lumière du projecteur rouge : sourire sarcastique pour les autres ; admiration/désir pour Helmut Berger (son fils dans le film, mais on ne le sait pas encore).

Cette première *cérémonie* du film (on célèbre un anniversaire par une réception et un spectacle : culture - récital de violoncelle; code moral et culturel : mièvrerie des petites filles; décadence-travesti) est interrompue par l'annonce de l'incendie du Reichtag. D'autres cérémonies suivront tout au long du film – en fait, elles lui donnent son rythme et sa signification :

- *dîners* avec de moins en moins de participants ;
- *orgie* de la Nuit des Longs Couteaux ;
- *mariage / mort* du final.

Dernier plan : fonderie, acier en fusion.

En ce qui concerne les débuts de films, il est intéressant de constater que, depuis quelques années, la tendance est de faire précéder le générique de quelques plans qui plongent le spectateur directement dans l'action.

Les films de la série *James Bond* sont à cet égard exemplaires.
Il en est de même pour une bonne part des westerns.

(Livre de l'élève, p. 393)

2. - LES FINS DE FILMS.

La fin d'un film - plus que celle d'un roman, qui peut laisser apparaître des ambiguïtés multiples - laisse les personnages et l'univers (pensons à la fin de *La Planète des singes* ou à celle de *Tremblement de terre*) dans un état que l'on juge définitif (catastrophe intégrale pour les films précités; bonheur; rédemption ou damnation, etc.) Elle est sujette à des variations si infimes qu'il n'est pas nécessaire de les exposer. L'immobilisme, la fixité, le bonheur ne sont pas des thèmes narratifs possibles (il faut prendre le titre du film d'Agnès Varda, *Le Bonheur,* soit comme une antiphrase, soit dans le sens d'un-bonheur-qui-aurait-pu-être), mais peut-être seulement des thèmes contemplatifs.

Au cinéma, le spectateur accepte (ou on lui fait accepter) de se compromettre *un temps* avec l'illégalité et il ressent plus ou moins consciemment le récit filmique comme une faille, comme une déchirure dans l'ordre des choses - déchirure qui libère ou donne sa place à la fiction. Mais il sait qu'à la fin l'équilibre du monde - d'*un* monde - doit être rétabli; on abandonne le code fictif pour retrouver un certain code réel - celui qui, justement, ne peut et ne doit donner naissance à la fiction (cf. cet état fixiste évoqué plus haut). Cette fin marque, si l'on veut, le triomphe de la morale, de l'amour, de la justice, etc., ou, plus précisément, d'*une* morale et d'*une* justice, d'*une* conception de l'amour. Vision rassurante où tout aurait un sens, une fin, un but et où l'on n'aurait égratigné un système de valeurs qu'afin de l'en faire ressortir grandi et affermi.

Le "happy ending" ou le "sad ending" (fin triste) vont finalement dans le même sens : le public a acheté avec son billet d'entrée le "droit de savoir" – c'est-à-dire de *posséder* une vérité : *la* vérité, vérité qui ne peut avoir qu'une valeur idéologique.

D'où la déception d'une partie du public devant des fins délibérément "ouvertes". Le spectateur est pris dans une contradiction : il souhaite que le cinéma soit comme la vie - souci de vraisemblance, etc. - et, en même temps, il lui reprochera d'être semblable à elle - puisque le vécu non plus ne livre pas de réponses aux questions posées.

a) **Fin des *Oiseaux*** :

Pendant une accalmie - même à la fin du film, on la ressentira, non comme un état provisoire, mais comme un état définitif - les héros montent dans une voiture qui s'éloigne vers ce que l'on croit être un avenir meilleur (rayon de soleil). Cependant, un communiqué de la radio avait annoncé précédemment que les Oiseaux étaient *partout,* prêts à l'attaque, et l'on sait que les attaques se font par vagues. Le silence final (il n'y a d'ailleurs pas de musique dans le film) est lourd de menaces. Hitchcock avait l'intention, dans un premier temps, de montrer ses personnages arrivant au lieu de leur salut (San Francisco) et découvrant le Golden Gate Bridge couvert d'oiseaux. Fin ironique, s'il en fut . . .

b) **Fin d'*Hiroshima mon amour*** :

La Française reste-t-elle avec le Japonais ? Le Japonais fuit-il avec la Française ? Une réponse positive à l'une ou l'autre des questions aurait satisfait le romantisme volontiers légèrement immoral du spectateur. La Française quitte-t-elle le Japonais ? Le lyrisme du départ dramatique et douloureux aurait satisfait son moralisme volontiers cornélien (le devoir, les passions dominées, etc.) Or, Alain Resnais (metteur en scène), Marguerite Duras (scénariste et dialoguiste) interrompent le film

au milieu d'une scène dramatique, parce qu'il n'y a pas besoin d'aller plus loin - les questions précédentes ne pouvant appartenir qu'à un psychologisme de théâtre de boulevard.

c) Fin de *2001, odyssée de l'espace* : (Stanley Kubrick, 1968)

Le mystère du monolithe n'est pas éclairci; un personnage vit, vieillit, meurt et renaît dans la même séquence, sans qu'aucune explication soit donnée.

d) Dans les trois exemples précédents, nous avons des "fins ouvertes" modernes, dans le sens où un doute plane et dans le sens où le film peut continuer son cheminement en moi. Mais on peut trouver des fins ouvertes qui n'en sont pas : on peut penser par exemple ici aux fins de la plupart des films de Charlie Chaplin : le petit homme a *failli* trouver le bonheur, voire aussi l'aisance sociale, mais il a tout perdu au dernier moment et il part, le cœur léger, *malgré tout* (il remonte son pantalon, fait des moulinets avec sa badine, esquisse un pas de côté, etc.) vers un avenir qui n'est peut-être pas rose mais qui contient les prémices de nouvelles aventures (contenues dans l'espèce de liberté/pauvreté reconquises).

On rencontre ce type de fin dans de nombreux westerns : thème du héros solitaire, albatros trop grand pour les petitesses d'une vie domestique, qui repart vers de nouvelles aventures (vision mystique et quasi angélique du héros de western) : voir *L'Homme des vallées perdues* (G. Stevens, 1953), *L'homme de l'ouest* (A. Mann, 1958). Dans les westerns italiens de ces dernières années, il y a par contre transgression et perversion du code moral du western traditionnel. Le héros est bien toujours solitaire, mais ce n'est plus un cœur pur. Voir *Le Bon, la Brute et le Truand,* de Sergio Leone, 1967.

Ce thème du héros solitaire qui s'en va toujours vers d'autres horizons a été repris de façon parodique dans les bandes dessinées de *Lucky Luke* et *Blueberry*.

LE PERSONNAGE DU FILM

(Livre de l'élève, p. 394)

Son identité :

a) ***Le costume.***

Le costume, tout autant que le physique du personnage, est ce que nous appréhendons de lui en premier. Il nous dit donc d'emblée un certain nombre de choses : son appartenance sociale, ses goûts personnels, le reflet matérialisé de sa névrose et de ses contradictions (cf. Short et casquette pour "signifier" le petit-bourgeois en vacances, libéré/aliéné, au début de *Dupont Lajoie,* d'Yves Boisset, 1974). Il peut rendre compte de l'itinéraire spirituel du personnage. Dans *La Rivière sans retour,* (Otto Preminger, 1954), Marilyn Monroe *est* une chanteuse de Saloon (robes de velours rouge d'abord, vert ensuite, décolletées et fendues sur les côtés) qui va se révéler femme (c'est-à-dire un être autonome et plus seulement un objet érotique) par une sorte de *dépouillement* (le blue-jean, le corsage de plus en plus déchiré, la veste de trappeur remplaçant les robes de "représentation") et accéder à une vie nouvelle (celle de la stabilité et de la félicité) après avoir affronté des épreuves (les rapides) et avoir renoncé à un bien qui l'attachait au passé (ses souliers rouges, sa seule possession). Ce thème - transformations matérielles révélant des transformations métaphysiques - est courant dans le cinéma américain.

Il faudrait cependant noter que si le costume perd de son pouvoir érotique affiché, dans la fiction - il en gagne un autre plus grand, aux yeux du spectateur de cette fiction : le négligé, le déchiré, le "baillant", "l'inverti", Marilyn en blue-jean, en bottes et avec la veste de Robert Mitchum, font que l'héroïne est *encore plus femme;* le vêtement masculin se pervertissant lui-même et révélant cette féminité. Voir également le cheminement de Joan Crawford dans *Johnny-Guitar* (Nicholas Ray, 1954) : le costume masculin sert à nier la féminité (dans un monde d'hommes, Vienna, propriétaire de Saloon, doit se comporter en homme, elle a, d'une certaine façon, renoncé à l'amour), le costume féminin marque le retour de Vienna à l'amour (scène de la "déclaration" de Johnny ; et surtout scène célèbre où elle joue du piano, en robe blanche).

Habillage ou déshabillage n'ont pas qu'une valeur mystique, ils peuvent, de façon beaucoup plus profonde, rendre compte de tout un appareil social plus ou moins contraignant selon qu'il couvre/écrase plus ou moins le corps.

Si Louis XIV, (dans le film de Roberto Rossellini *La Prise du pouvoir par Louis XIV*), invente le costume que nous connaissons (lourde et longue perruque, chapeau empanaché, ruban, canons, couleurs contrastées et violentes), ce n'est pas pour des raisons esthétiques, mais afin de contraindre les nobles à une *mise en scène constante,* à penser plus à leur mise qu'à leurs velléités de révolte. Si à la fin du film, Louis XIV se déshabille pour apparaître sans perruque et "simplement" vêtu, dans le secret de son cabinet, ce "strip-tease" n'est pas que métaphysique, il est surtout politique et nous révèle un homme qui n'est pas dupe de lui-même ni de ses inventions. On ne peut ici que penser à Brecht et à *Galileo Galilei :* le Cardinal Barberini qui vient d'être élu pape (Urbain VIII) se revêt progressivement de ses vêtements pontificaux : plus il *devient* le Pape, moins il est prêt à défendre Galilée et, à la fin de la scène, il abandonne Galilée à l'Inquisition. C'est la signification que l'on doit donner aux diverses scènes d'habillage au début des *Damnés* : importance du théâtre social, du rite, de la cérémonie - ambiguë et volontiers sadique (Helmut Berger se travestissant en Marlène

Dietrich; la Nuit des Longs Couteaux, etc.) cérémonie qui est en fait celle de la mort (préparatifs d'embaumement : cf. le maquillage blafard du couple Bogarde/Thulin à la fin du film).

b) ***L'image contemporaine du héros.*** *(Livre de l'élève, p. 395)*

Analyse de la photo de Clint Eastwood :

- Contreplongée connotant la puissance (à la fois du comportement et de la sexualité).
- Bras ballants légèrement écartés du corps : à la fois détermination (la main droite tient un pistolet) et flegme (rien de crispé dans les mains) - deux éléments que l'on retrouve dans le regard à moitié caché par le chapeau (attention, sûreté, calme) et dans la bouche.
- Le crasseux et le rugueux en tant qu'attributs de la virilité et de l'héroïsme : poignets et col de la chemise sales, barbe de plusieurs jours; matière du blue-jean, de la chemise, du poncho de laine grossière; cuir de la ceinture et du chapeau (si ce dernier est luisant, ce n'est pas d'avoir été ciré et lustré, mais d'avoir été beaucoup porté, peut-être touché).
- Finalement, le pistolet est ici véritablement métonymique puisque, en lui-même, il ramasse tous les signes en y ajoutant une valeur phallique très évidente.

Tous ces signes ont une valeur idéologique et renvoient à une conception "moderne" de l'homme ("les hommes qui sont de vrais hommes"), selon laquelle le "vrai homme" est celui qui n'hésite-pas-à-tuer-avec-décontraction : cf. James Bond et surtout toute une mythologie créée par la publicité (de la bière Mutzig à "Brut for men", par exemple).

- Remarquer aussi qu'ils inversent les signes qui ont longtemps été ceux du héros : élégance, propreté, coiffure impeccable, etc.

La surcharge de signes que comporte le personnage va se retrouver dans l'univers qui lui permet d'évoluer (à tous les sens du terme).

Cet univers est d'autant plus marqué que le cinéma est obligé de faire un choix dans le réel recréé.

Son aventure. Son évolution. Son sens.

L'univers dans lequel évolue le héros est un monde figé, régi par des lois qui se veulent immuables. Face à la rigidité de cet univers, le devoir du héros va être de transgresser ces lois afin d'établir un monde plus juste, plus fraternel. Cette transgression n'est donc pas gratuite ; elle est accomplie dans un but humanitaire. La fin justifie les moyens. A l'inverse, la transgression des lois par le bandit est gratuite, non productive.

Dans les westerns classiques, ce type de héros a bien souvent été incarné par John Wayne : le "bon cow-boy" ou le "bon shérif" qui n'hésite pas, pour faire triompher la justice, à lutter contre l'ordre établi par une équipe de notables véreux (Shérif, propriétaires terriens, sénateurs, etc.)

Le western italien a bien sûr parodié ce type d'évolution.

LE DÉCOR DU FILM

(Livre de l'élève, p. 403)

Le décor, dans la fiction, c'est le lieu où s'actualisent les conflits, où ils s'exacerbent et où ils se résolvent. Il représente :

● Soit l'univers inventé par un personnage, produit d'un rêve : le salon-bureau d'Antony Perkins dans *Psychose* ; le salon de Robert Mitchum dans *Celui par qui le scandale arrive* (cf. cliché p. 402) ; les châteaux des films de vampires. De cet univers, seul le personnage en question possède la clef - au sens propre et au sens métaphorique.

● Soit l'univers subi par lui : lieux d'habitation/non-habitation dans les films néo-réalistes italiens ; l'univers en folie, destructeur de l'homme, au sens propre, dans les films de Frank Tashlin avec Jerry Lewis et dans les films du même Jerry Lewis.

● Soit l'univers produit par l'inconscient collectif : univers du luxe, du bonheur, de la réussite - celui qui voudrait faire croire qu'il existe dans un ailleurs qu'il faut mériter. Voir ce décor de vie qui ne fait pas problème dans un certain nombre de films français actuels : *Vincent, François, Paul et les autres* (Claude Sautet, 1974), ou *Les Innocents aux mains sales* (Claude Chabrol, 1975). Il faut noter l'importance du décor dans la relation film/spectateur, car c'est surtout sur lui que se concentrent les rêves de ce dernier - c'est sur lui que s'exerce de façon fantasmée son désir de propriété (ou de rejet, ce qui, en l'occurence, revient au même) : l' «être» lui est refusé (le spectateur sait qu'il ne peut pas être Belmondo), mais le paraître est à portée de ses désirs (la publicité au cinéma ou à la télévision n'agit pas d'autre façon). En voyant le film, nous partageons pendant un temps un mode de vie qui n'est pas nôtre - ce que nous regrettons : en consommant le film, nous ingurgitons l'essence d'un milieu rêvé.

● Indépendamment des signes idéologiques ou sociologiques, le décor possède des signes que l'on pourrait appeler "romantiques" : influence réciproque du décor sur le personnage et du personnage sur le décor - c'est-à-dire une sorte de "décor-état-d'âme".

● Les signes peuvent avoir une connotation autre que métaphysique. Les rapports que le personnage entretient avec le décor peuvent être d'ordre matériel et renvoyer à une philosophie du comportement : Delphine Seyrig a du mal à se mouvoir dans un appartement encombré d'antiquités à vendre *(Muriel)*, Charlie Chaplin claque une porte dans une masure et le chambranle s'écroule *(Les Temps modernes)*, Jerry Lewis est prisonnier des objets d'un grand magasin *(Un chef de rayon explosif)*. On retrouve dans ce dernier exemple le gag souvent exploité du gaffeur, c'est-à-dire de l'individu innocent aux prises avec un monde qui n'attend que l'occasion de le dévorer.

BIBLIOGRAPHIE :

LÉON BARSACQ, *Le décor de film,* éd. Seghers, 1967.

(Livre de l'élève, p. 406)

I. SIGNIFICATION ET AVATARS D'UN GENRE "POPULAIRE" : LE WESTERN

(Livre de l'élève, p. 407)

Idéologiquement, le western correspond à la nécessité, pour les Etats-Unis, d'affirmer et de réaffirmer leur hégémonie économique et politique, comme si le pays avait besoin de se prouver sans cesse qu'il existe et que s'il existe c'est grâce à ses conquêtes sur une terre, sur un peuple, sur soi. Véhicule idéologique des valeurs américaines, le western classique se nourrit d'éléments chrétiens et puritains :

- Thème de la réconciliation de soi avec soi afin de mériter l'amour d'une femme : le chasseur de prime de *l'Appât* (Antony Mann) renonce à ramener le corps du bandit qu'il a réussi à tuer ;
- Thème du renoncement : *L'homme de l'Ouest* (Antony Mann).

A des thèmes épiques, manichéens, glorifiant la Conquête de l'Ouest, se sont ajoutés aux environs de 1950, des thèmes qui se voulaient plus réalistes dans la description de l'ethnie indienne. C'est le cas de *La Flèche brisée,* (Delmer Daves, 1950) et de *Bronco Apache,* (Robert Aldrich, 1954) qui envisageaient l'action d'après le point de vue de l'Indien et qui tentaient d'évoquer de façon "sérieuse" ses coutumes. Mais il faut attendre les années 70 et la crise de la conscience américaine pour voir apparaître des westerns plus réfléchis et aussi plus contemplatifs : *Willie Boy* d'Abraham Polonsky, *Jeremiah Johnson* de Sydney Pollack.

Dans l'étude de la rénovation du genre par les Américains eux-mêmes, il est intéressant d'analyser le cas de Monte Hellmann. Son œuvre, pour l'instant réduite, est cependant révélatrice d'un nouveau style narratif. Dans *The Shooting* (1967), western presque littéraire, l'auteur a choisi de montrer ce que le western classique ne montrait pas, - non pas tant dans le domaine événementiel que dans celui du discours : conversations plates (mais dont l'insignifiance bien sûr devient vite signifiante), ambiguïté des personnages (la femme, le tueur), mystères non éclaircis (Qui est qui ?), privilège accordé aux moments traditionnellement considérés comme des temps faibles du western (nourriture, scènes où les personnages traversent le désert sur des chevaux qui marchent au pas), dédramatisation, absence des scènes indispensables (pas d' «amour», pas de bagarres, la femme n'étant pas élément de désir), anonymat de certains personnages, scènes troublantes par leur manque apparent de justification (l'homme abandonné dans le désert et qui occupe son temps avec un jeu de casse-tête ; le duel final, extrêmement bref, et qui confronte le "héros" à son double), etc. Tous ces éléments, ajoutés au temps très lent choisi, font que ce "western" est plus proche des recherches du Nouveau Roman que du western standard des années 50. Ces signes de modernité étaient cependant déjà en germe dans des westerns tels que *Johnny Guitar* (N. Ray, 1954), ou *Le Gaucher* (A. Penn, 1958).

Le western italien :

Le "western italien", inventé aux alentours de 1966-67, a d'abord été un pastiche se faisant passer pour un film américain. Les distributions y étaient anglo-saxonnes de nom : Sergio Leone

s'appelait Bob Robertson, Giuliano Gemma : Montgomery Wood. Les paysages des Pouilles se faisaient (aisément) passer pour des paysages du Nouveau-Mexique, de même les figurants locaux pouvaient avoir un air mexicain.

- ***Les raisons de cette "transplantation".***

Vers les années 66, le cinéma populaire italien qui s'était tourné au début des années 60 vers un cinéma-spectacle de fausses superproductions "à l'antique" (*Les Travaux d'Hercule,* la série des *Macistes,* etc.) vit son succès s'émousser. Le temps des films "à gros budget" étant révolu; il fallut trouver autre chose. C'est alors que les producteurs italiens eurent l'idée d'acclimater en Italie un genre qui connaissait un déclin certain dans son pays d'origine. On n'y rechercha pas l'authenticité mais une certaine efficacité satisfaisant au goût du public : une certaine conception de l'action, un climat "tendu", du "suspense", pas d'amour, mais (à l'occasion) du sexe, bref quelque chose qui aurait un aspect moderne très convenu, le tout couronné par la violence et aboutissant à une vision très culinaire du cinéma. Ces recettes s'accompagnaient d'ailleurs d'une poétique tout aussi stéréotypée : surabondance de gros plans (signifiant en général l'attente de la violence), contreplongées, laconisme et "décontraction" des héros, qui peuvent plus qu'ils n'en ont l'air, musiques lancinantes (et un brin proustiennes, comme celle d'Ennio Morricone pour *Il était une fois dans l'Ouest*), zooms sur les blessures et le sang, etc.

En abandonnant le code moral traditionnel du western américain, le western italien, qui pensait s'enrichir d'ambiguïtés freudiennes, n'a guère réussi qu'à vider totalement le genre de sa signification et à le faire tourner à vide - même dans le cas d'*Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone), qui présente au moins l'intérêt d'être une sorte de lecture-catalogue de thèmes westerniens, et qui, d'une façon certaine, démontre la mort du genre.

Le western italien marque le pas, en 1975 – les films de karaté, venus de Hong Kong, semblant avoir beaucoup plus les faveurs du public que visait le "western-spaghetti."

BIBLIOGRAPHIE SUR LE WESTERN :

J.-L. RIEUPEYROUT, *Le Western ou le cinéma américain par excellence,* éd. du Cerf, 1953.
CHARLES FORD, *Histoire du western,* éd. P. Horay, 1964.
J.-L. RIEUPEYROUT, *La grande aventure du western, du Far West à Hollywood,* éd. du Cerf, 1965.
L. ESCOUBE, *Gary Cooper, le cavalier de l'Ouest,* éd. du Cerf, 1965.
JEAN A. GILI, *Le Western,* coll. 10/18, U.G.E., 1966.
PIO BALDELLI, "Western à l'italienne" in *Image et Son,* n° 206, mai 1967.
PIERRE BAUDRY, "L'idéologie du western italien" in *Cahiers du Cinéma,* n° 233, novembre 1971.
JEAN-LOUIS LEUTRAT, *Le western,* Coll. U prisme, éd. A. Colin, 1973.
G.-A. ASTRE et A.P. HOARAU, *Univers du western,* éd. Seghers, 1973.

Les metteurs en scène de western.

ROBERT BENAYOUN, *John Huston,* Coll. "Cinéma d'aujourd'hui" n° 44, éd. Seghers, 1966.
J.A. GILI, *Howard Hawks,* Coll. "Cinéma d'aujourd'hui" n° 69, éd. Seghers, 1971.
Ph. HAUDIQUET, *John Ford,* Coll. "Cinéma d'aujourd'hui" n° 46, éd. Seghers, 1966, rééd. 1974.
M. MARMIN, *Raoul Walsh,* Coll. "Cinéma d'aujourd'hui" n° 63, éd. Seghers, 1970.
R. WOOD, *Arthur Penn,* Coll. "Cinéma d'aujourd'hui" n° 74, éd. Seghers, 1973.

Parmi les autres réalisateurs de western, on peut citer : Robert Aldrich, Delmer Daves, John Sturges, Don Siegel, Nicholas Ray, Antony Mann, Monte Hellemann, Sam Peckinpah, King Vidor, Edward Dmytryk, Sergio Leone.

Pour l'étude du "monde du western" on peut lire :

JEAN-LOUIS RIEUPEYROUT, *Histoire du Far West*, éd. Tchou.
JEAN-LOUIS RIEUPEYROUT, *La véritable conquête de l'Ouest*, éd. Tchou.
CLAUDE FOHLEN, *La Vie quotidienne au Far West (1860-1870)*, éd. Hachette, 1974.
La revue *Western* (le film et l'histoire de l'Ouest) publiée chaque mois depuis 1972.

Les revues *Positif, Cahiers du Cinéma, Ecran* et *Images et Sons* ont également publié de nombreux articles sur le western.

ÉTUDE DE QUELQUES GENRES CINÉMATOGRAPHIQUES

(Livre de l'élève, p. 411)

LE FILM POLICIER : Melville et la mythologie du "mauvais garçon".

Melville, "le plus américain des cinéastes français", a été très tôt fasciné par le roman noir américain (James Hadley Chase, D. Hammet, Carter Brown, etc.) et les "policiers made in U.S.A.".

Après avoir maîtrisé sa technique et acquis un sens aigu de la direction d'acteurs (*Les Enfants terribles*, 1949, *Deux hommes dans Manhattan*, 1958, *Léon Morin, prêtre*, 1961), il reprend dans les années 60 ce qu'il avait esquissé dans *Bob le flambeur* (1955) : la réalisation de films policiers inspirés des "Séries noires américaines".

Peu à peu, au travers de cinq films : *Le Doulos* (1962), *Le Deuxième souffle* (1966), *Le Samouraï* (1967), *Le Cercle rouge* (1970) et *Un flic* (1972), se construit sous nos yeux ce que l'on appelera communément : "L'Univers melvillien." Cet univers correspond pour Claire Clouzot à "la théorie du milieu considéré comme racinien, la jungle des truands choisie pour lieu géométrique où se joue la mythologie du destin."

Quand en 1962, sort *Le Doulos* avec Jean-Paul Belmondo, Serge Reggiani et Jean Desailly, la critique est partagée mais pas indifférente. Gabriel Vialle dans l'*Anthologie du Cinéma,* souligne : "Les divergences d'appréciation se situent au niveau de la compréhension profonde de l'œuvre. «Banale série noire» lit-on chez un premier critique, à quoi un autre oppose : «Policier hors-série». «Film médiocre, d'inspiration douteuse, vieux comme un soir de rafle» reprend le premier et un troisième rétorque : «Etonnant film, en vérité, allez-y voir». Oui, renchérit un autre, mais . . . apologie de la délation assez inquiétante . . . L'auteur, dans sa volonté de ne pas conclure y montre un peu trop de complaisance» tandis qu'un nouveau préfère parler de «la pénombre des consciences ambiguës». Pour l'un, «on ne croit ni à l'action, ni aux personnages» alors qu'un article souligne que «Jean-Pierre Melville a mis en scène . . . des personnages beaucoup plus vrais et passionnants que ceux des histoires policières courantes» et qu'un autre évoque «ces méandres psychologiques, cette ambiguïté permanente de comportement qui confèrent aux héros de ce film une réalité si passionnante» . . . Et le premier auteur cité de conclure : « . . . Des films de ce genre . . . ne touchent pas aux problèmes réels.» "

Gabriel Vialle, *J.-P. Melville,* Anthologie du Cinéma, 1974.

Encensée ou rejetée par la critique et le public, qu'importe ! une "mythologie melvillienne" commence à prendre corps. Avec Melville, finis les films policiers manichéens où les bons (les policiers) sont d'un côté et les méchants (les truands) de l'autre ! Dans l'univers du cinéaste, on découvre peu à peu d'étranges ressemblances entre ces deux "milieux."

Avec la réalisation du *Deuxième Souffle* en 1966 (Lino Ventura et Paul Meurisse), le "monde melvillien" s'étoffe, prend du poids. Gabriel Vialle déclare :

"LE DEUXIEME SOUFFLE est vraisemblablement le premier – et sans doute, le seul – film «noir» réalisé dans notre pays et répondant aux canons les plus impérieux de ce genre typiquement américain, en y ajoutant la dimension melvillienne de l'ambiguïté des relations milieu/police, déjà annoncées dans *LE DOULOS* et qu'*UN FLIC* viendra mener à ses conclusions ultimes les plus évidentes."

L'action et l'intrigue passent peu à peu au second plan, la caméra se focalise sur les personnages et commence à les suivre d'une manière obsédante, ne les lâche plus. Le décor où vit le héros melvillien se met en place. Dans *Le Cinéma français depuis la Nouvelle Vague,* Claire Clouzot nous le décrit :

"A cette humanité circonscrite correspondent des repères physiques et géographiques fixes, sur lesquels Melville, créateur d'atmosphère, brode inlassablement : grandes villes, rues désertes, zones, banlieues, métro, terrains vagues, absence de campagne, de plein air (. . .) intérieurs : chambres minables, appartements claustrophiliques, commissariats glacials ; fétichisme vestimentaire : tueurs et policier portent le même chapeau, le même imperméable. Melville, qui préfère les héros-hommes aux femmes (. . .) trahit aussi ses préférences dans les couleurs : univers glacé (bars chromés, paysages de neige) plutôt que chaud et ensoleillé (. . .), tons froids (bleu, blanc, noir, argent, beige) absence de soleil, d'air. Dans ces décors où évolue le héros melvillien, rien ne se passe qui dénote la vie : on ne mange pas, on ne fait pas l'amour. Ce ne sont pas les actions quotidiennes des hommes qui intéressent Melville, mais plutôt leur destin exprimé par l'itinéraire inexorable qui les mène, de la solitude, de la liberté ou de la vengeance, à la mort. D'où le fait qu'en dehors des coups de feu, les activités prédominantes soient la marche, les poursuites, les filatures, les trajets en voiture vers les lieux de rendez-vous, les points de trahison. Suivant ses personnages à la trace, Melville rejoint le cinéma de déambulation de la Nouvelle Vague et d'une partie du cinéma Rive Gauche."

Le Samouraï (1967) apparaît à cet égard comme le type achevé de ces films où "reviennent et se déploient les vieux thèmes de la tradition "noire" U.S." :

"Solitude de l'homme, amitié masculine, trahison, déchéance, honneur, «savoir bien mourir», incarné par des personnages de truands, de policiers, de gangsters ou d' «êtres en marge», qui se meuvent dans l'univers du milieu."

A ces "vieux thèmes", Melville ajoute toujours sa touche personnelle : froid et brûlures.

"Froid du déroulement implacable de l'aventure baignée dans un bleu d'acier à peu près permanent. Froid d'une intelligence aiguë, mise tout entière au service d'une cause (et que l'on ne raisonne pas en termes de morale : il n'est absolument pas important de savoir si cette cause est bonne ou mauvaise !). Froid d'une mort bicolore – la pianiste noire vêtue de blanc : un négatif de la Mort d'Orphée ? – silencieuse et implacable. Brûlure, en même temps (et, justement, Orphée ne disait-il pas à sa Mort, dans le film de Cocteau : «Tu me brûles comme de la glace» ?), de l'amour de Jeanne pour Jeff, de l'ardeur mise par le policier à traquer le tueur, brûlure, enfin, d'une indignation que le cinéaste laisse apparaître vis-à-vis de certains procédés de la police, l'utilisation des indicateurs, la pose du micro d'écoute dans la chambre de Jeff."

Gabriel Vialle, *J.P. Melville,* Anthologie du Cinéma, 1974.

Peut-on parler de réalisme à propos des films de Melville ? Claire Clouzot écrit à ce sujet :

"On ne peut pas dire qu'il s'agisse à proprement parler de réalisme. Réaliste, Melville l'est dans sa direction d'acteurs, – admirable –, où il communique à des personnages de convention (tueur fatigué, commissaire de police acharné, hors-la-loi plein d'honneur) un relief et une crédibilité rarement atteints dans le cinéma français. C'est d'autant plus étonnant que Melville n'aime que les «stars» (Alain Delon, Belmondo, Lino Ventura), «bêtes de cinéma» figées en général dans un registre et qui se laissent mal diriger. Jean Domarchi appelle cela un «réalisme d'auteur». Disons que dans sa mise en scène, dans les dialogues et la psychologie des héros, Melville respecte un certain réalisme, dans les limites de conventions données, celles du film «noir», qu'il a revues et corrigées en inventant des attitudes, un parler, une façon de marcher ou de tenir un revolver. Les personnages ne sont pas dans la vie réelle. On ne vit pas dans une pièce vide remplie de bouteilles d'eau d'Evian avec un canari en cage (*Le Samouraï*). Mais ils existent sur l'écran, à l'aise dans la fiction melvillienne."

Films "noirs" réalistes ou non ? La réponse importe peu, en définitive. C'est en fait sur la notion d'ambiguïté que l'on peut peut-être conclure. Cette notion, constante du cinéma melvillien,

apparaît avec une particulière clarté dans son avant-dernier film : *Le Cercle rouge* (1970). Gabriel Vialle souligne :

"Dans ce «cercle» – suivant l'épigraphe que Melville attribue à Rahma Krishna – les hommes ont toutes les chances de se retrouver quelque jour . . . Ces hommes dont nous parle le film, quels sont-ils ? Deux truands, un policier en fonction et un ex-policier, tireur d'élite autrefois, ivrogne au moment de l'action qui le voit se joindre aux deux bandits pour un «casse» dans une bijouterie de la Place Vendôme. Mais, une fois de plus, qui sont les bons ? et qui les méchants ? où est le bien? où est le mal ? où est l'ombre ? où est la lumière ? Les truands sont humains, l'ex-flic se rachète par le soin méticuleux apporté dans l'exécution de son rôle et par le défi qu'il lance au destin (le fusil à lunettes arraché à son appui au moment du coup de feu qui mettra en branle le mécanisme d'ouverture du coffre convoité). Le commissaire Mattéi (un Corse aux cheveux blonds : ambiguïté soulignée . . . un peu facilement peut-être), brave type semble-t-il, n'en a pas moins recours à tous les moyens à la limite de la légalité que sa fonction l'autorise à employer : chantage sous une forme assez ignoble, utilisation des «Doulos» . . . Il est réhabilité par l'affection qu'il porte à ses chats – les chats de Melville – tandis que, suivant le vœu du metteur en scène, leur amitié fait perdre aux truands leur aspect de coupables (. . .)"

Gabriel Vialle, *J.-P. Melville,* Anthologie du Cinéma, 1974.

BIBLIOGRAPHIE :

J. WAGNER, *Jean-Pierre Melville,* Coll. "Cinéma d'aujourd'hui" n° 20, éd. Seghers, 1969.
RUI NOGUEIRA, *Le Cinéma selon Melville,* Coll. "Cinéma 2000", éd. Seghers, 1973.
GABRIEL VIALLE, *Jean-Pierre Melville,* in Anthologie du Cinéma, 1974.

Mythologie d'une vedette : Les "Emplois". *(Livre de l'élève, p. 413)*

Chaque genre cinématographique a ou plutôt a eu, dans le passé, tendance à utiliser systématiquement la même vedette dans des rôles identiques. C'est ainsi que, pour le western, les metteurs en scène hollywoodiens n'ont pas pu, pendant très longtemps, imaginer pour leurs films d'autres acteurs que Randolph Scott ou surtout John Wayne. Pendant plusieurs décennies, cet acteur a été l'incarnation même du justicier- aventurier, bourru au grand cœur (*La charge héroïque,* 1949, *Rio Bravo,* 1958, *L'homme qui tua Liberty Valance,* 1962, etc.) comme l'ont été également Gary Cooper, Kirk Douglas et Gregory Peck.

Dans la catégorie "Film policier", Humphrey Bogart a été pendant de longues années l'acteur-symbole du "privé" au chapeau mou et à la gabardine mastic (*Le dernier round,* 1931, *Menaces sur la ville,* 1938, *Le Faucon maltais,* 1941, *La femme à abattre,* 1951, etc.).

Ce phénomène a, depuis dix ans, tendance à disparaître dans le cinéma américain. Cela est lié, en partie sans doute, au déclin du "Star system."

Le Cinéma français n'a pas échappé à cette habitude. Ainsi, Jean Gabin qui, pendant toute sa jeunesse, n'avait cesser d'incarner des rôles de "mauvais garçons" ou "d'aventuriers" (*La Bandera,* 1935, *Pépé le Moko,* 1937, *Touchez pas au Grisbi,* 1953, etc.) a changé de genre depuis quinze ans en n'interprétant plus que des rôles de "pères vénérables" dans toutes les classes de la société (*Les Grandes Familles,* 1958, *Le Président,* 1959, *Le Baron de l'Ecluse,* 1960, *Rue des prairies,* 1961, *Le Chat,* 1970, *Le Verdict,* 1974, etc.).

De même, autre exemple, depuis dix ans, Michel Bouquet a interprété un très grand nombre de rôles de "mari trompé" en particulier dans les films de Claude Chabrol.

Il n'y a pas que les "vedettes" à jouer systématiquement les "emplois". En effet, le cinéma français fourmille de ces rôles secondaires interprétés éternellement par le même acteur. Jean Tissier et Noël Roquevert en ont été les exemples les plus marquants. Ce dernier n'a cessé, au cours de sa carrière, de jouer des rôles d'adjudant-chef ou d'ancien combattant vindicatif.

LE FILM HISTORIQUE

(Livre de l'élève, p. 415)

Le cinéma hollywoodien et l'histoire.

L'Histoire de la conquête de l'Ouest américain, popularisée par le western est, bien sûr, l'un des sujets les plus exploités par le cinéma hollywoodien. Dans une étude récente publiée par l'UNESCO : *Le Cinéma de l'histoire,* Brian. W. Dippie analyse avec précision, au travers des multiples versions de l'épopée du général Custer, l'évolution d'un genre cinématographique.

Sous le titre "De l'épopée à la parodie", l'auteur s'efforce de nous montrer le changement complet d'optique des cinéastes américains qui, en un demi-siècle, sont passés de l'apologie sans nuances de l'Homme blanc et civilisé face au Peau-rouge brutal et sanguinaire, à la destruction presque systématique de ce mythe :

"Les Indiens sont de retour."

Voilà du moins ce qu'annonçait au monde le magazine *Life* en 1967, et cette fracassante déclaration contribua à déclencher une de ces découvertes de "la race qui meurt" dont le passé récent des Etats-Unis offre de multiples exemples.

De quoi s'agissait-il en fait ?

Les Indiens n'étaient pas de retour, non, car ils avaient toujours été là : en réalité, c'étaient les Blancs qui faisaient un retour sur eux-mêmes et qui se battaient la coulpe en songeant à des temps révolus ... De sorte que cette nouvelle découverte de l'Indien, comme celles qui l'ont précédée, nous renseigne beaucoup plus sur l'état d'esprit de l'Amérique blanche que sur tout autre chose."

La redécouverte des valeurs originelles qui préoccupe nombre d'Américains depuis les années 60, a eu naturellement des conséquences importantes dans le domaine cinématographique.

"Comme on pouvait s'y attendre, la popularité actuelle des premiers Américains s'est traduite par une avalanche de films ayant pour but de donner "une image authentique de l'Indien" – et de sonder la plaie à vif de la culpabilité blanche. *A Man Called Horse (Un Homme nommé Cheval), Tell Them Willie Boy is Here (Willie Boy), Soldier Blue (Soldat bleu), Little Big Man (Les Extravagantes Aventures d'un Visage-Pâle).*"

A propos de la découverte de la réalité d'un passé, B.W. Dippie s'intéresse en particulier à l'histoire du général Custer et de sa mort "glorieuse" à Little Big Horn River en 1876 ; l'un des sujets le plus exploité par le cinéma hollywoodien. Cette étude est éminement révélatrice de l'évolution des esprits aux U.S.A.

L'itinéraire cinématographique de Custer passe par trois moments essentiels : les années de gloire, les premiers nuages et l'écroulement d'un mythe.

1. Les années de gloire.

Comme le souligne Brian W. Dippie :

"Custer a mordu la poussière au moins cinq fois sur l'écran pendant les années 20 et chaque fois, si juste qu'ait pu être la cause des Indiens, son héroïsme est demeuré sans reproche."

En 1926, pour le cinquantième anniversaire de la mort du "glorieux général", l'Universal produisit le plus spectaculaire des films consacrés à Custer : *La Révolte de Sitting Bull.* En voici le synopsis :

"La corruption régnait dans les milieux officiels de Washington. Le président Grant servait sans le vouloir les intérêts de politiciens véreux qui vendaient du whisky et des fusils aux Indiens. Là-bas, dans l'Ouest, les indigènes armés et en colère prenaient le sentier de la guerre pour chasser les Blancs

qui empiétaient sur leurs terres. Custer était dépêché sur place pour réprimer la rébellion, mais les négociations étaient rompues et l'inévitable se produisait."

Comme le remarque Pauline Kael :

"Le dernier combat avait beau être la conséquence tragique des mauvais traitements infligés aux Indiens, c'est pour Custer et ses blonds cheveux que vibrèrent tous les cœurs."

2. Les premiers nuages.

Depuis quelques années cependant, le "vent de l'histoire" commençait de tourner. Une certaine Amérique découvrait l'Indien sous un éclairage nouveau : "L'Indien, avec son esprit communautaire, avec "son respect passionné pour la personne, pour la vie et pour la terre", apportait à l'humanité l'espoir d'une vie meilleure et plus belle pour les temps à venir."

La crise de 1929 et ses conséquences catastrophiques pour les Etats-Unis jouent alors un grand rôle dans l'évolution des esprits. La fin des "années folles" amène les américains à prendre conscience de nombreuses réalités dont celle du sort qu'ils ont jusque-là réservé à leurs minorités ethniques. A cet égard, dès 1935, le Commissariat aux Affaires indiennes s'efforce de mettre en place toute une politique de sauvegarde de l'identité indienne.

Comme le souligne Brian W. Dippie :

"Dans un tel climat, on se doute bien que le général Custer, s'il faisait toujours figure de héros au début des années 30, ne devait pas tarder à voir son auréole pâlir. Peut-être est-ce un reste de respect pour sa veuve, fidèle à la mémoire de Custer jusqu'à sa mort, qui permit à celui-ci d'échapper à l'iconoclasme des années 20, mais quand elle disparut à son tour, en 1923, le dernier rempart s'écroula. Dès l'année suivante, un romancier à succès, Frederic F. Van de Water, devenait le Whittaker de l'anti-Custerisme en publiant une brillante biographie intitulée *Glory Hunter* (c'est-à-dire le chasseur de gloire). Ce fut le début de la fin du Custer de la légende. Du "boy general" tant célébré, il ne restait plus qu'un boy tout court, un perpétuel adolescent, vaniteux et totalement égocentrique, un être au cœur sec, coléreux, impulsif, vindicatif et futile, qu'animait une seule passion dévorante : le désir de se gagner l'adulation du grand public. L'Indien étant désormais tenu en très haute estime, Custer, naguère victime sacrificielle et martyr de la sauvagerie indienne, devint un militaire incompétent doublé d'un *squaw killer* (tueur de squaws).

Si la littérature du western se rallia sans tarder à cette nouvelle et sinistre image de Custer, le cinéma réagit beaucoup plus lentement."

En effet, en 1941, paraissait *La Charge Fantastique*, avec Errol Flynn où le fameux général Custer se montrait encore sous les traits du héros romantique faisant le sacrifice de sa vie. Les Indiens dans ce film n'étaient cependant plus ravalés au rang de "bêtes cruelles."

3. L'écroulement d'un mythe.

Le révisionnisme historique américain continuait pourtant son chemin. Si dans *Le Massacre de Fort Apache* (1948) de John Ford, le personnage de Custer-héros commence d'être fortement contesté, il faut attendre *Sitting Bull* (1954) et surtout *Little Big Man* d'Arthur Penn en 1968 pour voir le mythe du héros de jadis définitivement mis en pièces. Custer apparaissait alors comme un simple instrument, un officier qu'une ambition démentielle conduit au génocide.

"Suite logique de *Little Big Man, Touche pas la Femme blanche,* de Marco Ferreri, avec Marcello Mastroianni dans le rôle de Custer, est sorti sur les écrans au début de 1974. Dans cette espèce de

farce surréaliste, filmée à Paris au milieu des Halles en pleine démolition, les Sioux sont joués par des réfugiés vietnamiens, et le dernier combat, qui se déroule ici dans une énorme excavation, devient une parabole dénonçant la guerre toujours recommencée que mènent partout dans le monde les forces du capitalisme contre les peuples opprimés."

ETUDE COMPARATIVE DE L'HISTOIRE DANS *Quo Vadis ?* et *Les dix Commandements.*

(Livre de l'élève, p. 417)

Quo Vadis ? de Mervin Leroy (1951) et *Les Dix Commandements* (1956) de Cecil B. De Mille sont deux "films hollywoodiens" qui reflètent une vision de l'histoire assez identique.

L'Histoire y devient spectacle et tend à se perdre dans les "grandes reconstitutions" : Incendie de Rome et Martyre des premiers Chrétiens pour le premier ; construction d'une ville, sortie d'Egypte et traversée de la mer Rouge pour le second. Bien sûr, des personnages historiques y apparaissent (Néron dans *Quo Vadis ?*, Moïse et Ramsès II dans *Les Dix Commandements)*, mais ils ne sont plus que des personnages-objets, prétextes à de grandes fresques.

Cecil B. De Mille fut dans l'histoire du cinéma, le spécialiste de ces "grandes mises en scènes". Il y allia, comme le souligne Georges Sadoul : "un réel sens plastique au goût «nouveau riche». Il incarna la suprématie de l'industrie du film américain et fut à lui seul «le plus grand spectacle du monde»."

Sa production est sans doute la plus abondante de l'histoire du cinéma. On parle souvent d'un "spectacle à la De Mille" lorsque l'on veut évoquer une superproduction hollywoodienne.

ETUDE COMPARATIVE DE L'HISTOIRE DANS *Angélique, Marquise des Anges* (1964) et *La prise du pouvoir par Louis XIV* (1966).

(Livre de l'élève, p. 417)

La distinction se fait assez traditionnellement entre les films historiques qui relatent des événements vrais et les films dits en costume d'époque qui sont des films de pure fantaisie, bien que situés à des époques déterminées. *La Prise du pouvoir par Louis XIV* et *Angélique, Marquise des Anges* correspondent très bien à ces deux catégories. Dans ce dernier, Bernard Borderie ne considère l'Histoire que comme une simple toile de fond à l'intrigue romanesque. De la cour de Louis XIV, on ne voit que le côté officiel des grandes réceptions à Versailles et des promenades dans le parc. Les personnages, souvent historiquement fictifs, parlent un langage affecté, littéraire, académique fait de phrases-formules. Il n'y a là aucun souci de réalisme. Le metteur en scène est d'ailleurs avant tout, un spécialiste des films de cape et d'épée (*Les Trois Mousquetaires*) et de l'adaptation des œuvres d'Alexandre Dumas (*Le Comte de Monte Cristo)*.

Tout autre est la conception de Roberto Rossellini. Pour lui, est Histoire "tout ce qui est cueilli dans son devenir." Guido Fink dans *Le Cinéma de l'histoire,* nous précise les vues du réalisateur :

"Rossellini tend à restreindre la valeur de la mise en scène en tant que première organisation provisoire d'un matériel abstraitement déjà donné et connu . . . Le fait qu'il sache déjà que nous-mêmes sachions, grâce aux chroniques, aux anthologies ou aux manuels d'histoire, ce que l'écran va nous montrer, n'enlève rien au mystère des gestes, des visages, des actions humaines, mystère qui ne se révèle dans sa pureté limpide et cristalline que devant la caméra."

La Prise du pouvoir par Louis XIV n'a ainsi rien à voir avec le film historique-spectacle où l'Histoire se perd dans les ors et les fastes de la mise en scène. Ici, "la Caméra explore le temps" et tente de prendre les personnages dans leur réalité quotidienne. L'Histoire ne se réduit pas aux "événements historiques"; elle se fait jour après jour. La cour de Louis XIV n'existe pas seulement les jours de fêtes, elle existe aussi le lundi, le mardi . . . les jours ordinaires.

Le réalisme de Rossellini ne s'attache pas uniquement à l'aspect extérieur des choses. Son souci n'est pas de reproduire avec exactitude le décor de la cour de Louis XIV. Pour lui, toute réalité passe par l'homme. C'est lui qui confère à l'action sa vraisemblance. "L'acteur peut s'inspirer des décors et des costumes de l'époque, mais l'important est qu'il sache, grâce à son imagination créatrice, faire revivre le passé . . . Le film historique ne doit pas être une simple imitation aussi fidèle soit-elle du passé, mais une réalité vivante née de la confrontation de plusieurs individualités."

C'est un tel souci qui a sans doute amené Rossellini à ne pas utiliser de "vedettes" pour incarner ses personnages historiques, car il a voulu absolument éviter l'artifice de l'identification physique acteur célèbre-personnage historique qui donne d'une façon factice, à l'évocation du passé, une apparence de vérité. C'est à ce parti que s'était laissé aller volontairement Sacha Guitry dans ses films *Si Versailles m'était conté,* (1955), *Napoléon* (1956) et *Si Paris m'était conté* (1957). L'intention en était sans doute quelque peu ironique comme l'était son habitude de remettre les "mots historiques célèbres" dans la bouche des personnages qui les avaient, dit-on, prononcés.

BIBLIOGRAPHIE :

M. VERDONE, *Roberto Rossellini,* Coll. "Cinéma d'aujourd'hui" n° 15, éd. Seghers, 1963.
"Le Cinéma de l'histoire" in *Cultures,* éd. Les Presses de l'UNESCO et la Baconnière, 1974.

L'HISTOIRE DANS DEUX FILMS D'EISENSTEIN : *Alexandre Nevski* et *Ivan le terrible.*

(Livre de l'élève, p. 417)

Dans "Le cinéma de l'histoire" in (*Cultures,* 1974), R. Yourenev évoque ces deux films :

"Le film d'Eisenstein *Alexandre Nevski* (1938), dont le scénario fut écrit en collaboration avec l'écrivain P. Pavlenko, a eu une résonance profonde et durable. Fidèle à sa vocation qui lui faisait choisir de grands thèmes d'actualité, Eisenstein a transformé la lutte des habitants de Novgorod et de Pskov contre les Chevaliers teutoniques en un thème de propagande anti-fasciste. "Notre sujet, c'est le patriotisme", tel fut le titre d'un article qu'il écrivit sur son film. Il est vrai que les slogans d'Alexandre Nevski : "Mourir, peut-être ; mais ne jamais céder un pouce de sa terre natale" ; ou "Qui lèvera son épée contre nous périra par l'épée" avaient une actualité brûlante et que l'attaque des "brutes teutonnes" rappelait l'avance des tanks fascites, tandis que la déroute des Croisés sur la glace du lac de Tchoud semblait prédire la perte de tous ceux qui osaient violer la terre sacrée de l'Union soviétique.

Eisenstein, qui faisait délibérément un film de propagande, opta pour une composition claire : il évita les nuances psychologiques, pour montrer, à côté des personnages historiques, des héros de contes populaires et de légendes, aussi faciles à comprendre que des tracts de propagande. En même temps, sa mise en scène était d'une clarté et d'un raffinement particulièrement remarquables."

Pour le second film, "Eisenstein analysait la pensée d'Ivan le Terrible. C'était la politique qui, selon lui, engendrait sa cruauté : la nécessité d'empêcher la dislocation du pouvoir féodal, de consolider l'Etat et de le défendre contre des voisins belliqueux ; mais elle avait aussi une origine psychologique, car Ivan se souvenait des excès des boyards pendant son enfance et il devinait les desseins de l'ambitieuse Staritskaïa (...)

Bien que la conception qu'avait Eisenstein de l'histoire soit discutable et que le personnage d'Ivan puisse être interprété d'une autre manière, on ne saurait nier l'humanité profonde d'Eisenstein et ses efforts pour présenter le sort de ce tsar comme une tragédie, un conflit non résolu entre le rôle historique objectif d'un personnage et ses expériences subjectives. La maîtrise d'Eisenstein et de ses collaborateurs dans la composition, la direction d'acteurs, l'emploi de la musique, ainsi que le caractère polyphonique du film feront, pendant bien des années encore, l'objet de multiples études."

CONCEPTION ET VISION DE L'HISTOIRE DANS L'OEUVRE DE VISCONTI.

(Livre de l'élève, p. 417)

Dans les films de Luchino Visconti, l'Histoire n'est jamais utilisée pour elle-même. Elle est comme le souligne Guido Fink : "un élément interne au film même . . . un tribunal sans appel qui condamne et brise les illusions du personnage. "L'histoire est pour Visconti "omnivore". *Senso* (1954) et *Le Guépard* (1962) sont significatifs à cet égard. Dans ce dernier film, le prince sicilien (Burt Lancaster) y apparaît comme le témoin impuissant et douloureux d'un monde qui s'écroule. Une certaine Sicile est en train de disparaître. Avec *Senso,* c'était déjà le Risorgimento dont était témoin le couple Alida Valli - Farley Granger. Cet amour entre une belle aristocrate vénitienne et un officier autrichien était une sorte de "Tosca - transportée dans le temps et dans l'espace." Dans *Les Damnés* (1970), cette conception de l'histoire dévoreuse d'hommes et d'âmes est encore plus remarquable. Dans l'Allemagne hitlérienne naissante, une famille de riches industriels est le témoin, la victime ou l'agent de la mise en place du système nazi. Les Achenbach sont le lieu et le symbole de toutes les passions idéologiques et politiques qui déchirent l'Allemagne à cette époque. Tout en étant individualisés, les personnages sont la représentation parfois presque caricaturale des

"types idéologiques" du nazisme montant. L'Histoire est vraiment là un élément interne au film et non un simple décor. Avec *Ludwig* (1972) l'Histoire passe au second plan; Visconti privilégiant là l'étude psychologique et esthétique de son personnage.

BIBLIOGRAPHIE :

G. FERRARA, *Luchino Visconti,* Coll. "Cinéma d'aujourd'hui" n° 21, éd. Seghers, 1970.

LES FILMS HISTORIQUES AUJOURD'HUI ?

(Livre de l'élève, p. 417)

Le temps des grandes fresques historiques hollywoodiennes et des films à gros budgets semble révolu. Après avoir quitté Hollywood pour les plateaux de la Cinecitta à Rome, ce genre cinématographique a peu à peu disparu des écrans. Les dernières superproductions américaines dans ce style furent *Ben Hur* de W. Wyler (1959), *Cléopâtre,* de J.L. Mankiewicz (1963) et *La Bible* de J. Huston (1966).

L'Italie elle-même a progressivement abandonné les films "Peplum" (*Le Colosse de Rhodes, La Bataille des Thermopyles,* les séries d'*Hercule* et *Maciste*) pour les remplacer en partie par les "western-spaghetti."

Depuis quelques années, cependant, on assite à un certain renouveau. Le genre n'a cependant plus rien à voir avec les superproductions américaines "à la De Mille" mais, ce qu'il a perdu en ampleur, il l'a gagné en qualité.

En France, René Allio en 1970 et Bertrand Tavernier en 1975 ont réalisé deux films (*Les Camisards* et *Que la fête commence !*) qui correspondent assez bien à la nouvelle définition que donnait Yvette Biró du film historique :

"Un bon film historique peut (...) rapprocher l'histoire de la vie, de la réalité, de la quotidienneté. Car de quoi s'agit-il ? De la capacité du cinéma de présenter les grands tournants historiques non seulement par les conflits historiques des grandes personnalités, comme cela arrive au théâtre, mais par les actes quotidiens d'hommes simples."

MYTHOLOGIES DU CINÉMA : LES STARS

(Livre de l'élève, p. 422)

Edgar Morin, dans son livre *Les Stars*, étudie l'aspect historique et sociologique du "Star System" qui, né avec le cinéma, connut son apogée entre les années 1930-1960 et déclina après la mort de James Dean (1955) et de Marilyn Monroe (1962).

Selon ce sociologue : "Les stars sont des êtres qui participent à la fois à l'humain et au divin, analogues par certains traits aux héros de mythologies ou au dieux de l'Olympe, suscitant un culte, voire une sorte de religion . . ."

"Le film, machine à dédoubler la vie, appelle les mythes héroïques et amoureux qui s'incarnent sur l'écran, remet en marche les vieux processus imaginaires d'identification et de projection d'où naissent les dieux. La religion des stars cristallise la projection-identification inhérente à la participation au film.

Selon la virulence, soit de la projection, soit de l'identification, deux grands types de dieux peuvent être distingués, les dieux pères et les dieux fils, ou héros, ou demi-dieux. Le "père" est une projection à ce point distante et grandiose des terreurs et des ambitions humaines que ses fidèles n'osent s'identifier à lui, sinon dans le plus secret du rêve. Le culte des grands dieux transcendants ne comporte que de très faibles pratiques d'identification. Par contre, le héros bâtard de dieu, le fils de l'homme, est le sujet même de l'identification vécue ; il apporte le salut aux humains ; c'est-à-dire les moyens d'accéder à la condition des dieux : l'immortalité. Il faut et il suffit que le fidèle imite la passion du héros-dieu, en vive mystiqueenmt le sacrifice pour qu'il puisse acquérir l'immortalité divine.

Le *star system* connaît, ou plutôt a historiquement connu, mutatis mutandis, ces deux étages de l'adoration. Au niveau suprême, inaccessible, la star "divine". L'adoration n'appelle encore nul mimétisme, soit que la star se maintienne inaltérablement distante, soit plus simplement que le fidèle se sente trop humble pour espérer pouvoir l'imiter (. . .)

Mais le plus souvent, la star se tient au niveau du héros divinisé, que l'on peut identifier à soi, à qui l'on peut s'identifier, et qui contribue au salut personnel de chaque fidèle.

Certes, pour la plus grande masse des spectateurs, la divinité de la star est embryonnaire. Des dilections particulières, des émotions, des rêveries, des sentiments tendres et admiratifs amorcent déjà toutefois une certaine religiosité. Si le sentiment n'est pas encore la religion, il constitue son bouillon de culture. C'est en effet là où le sentiment fermente avec candeur et ferveur – chez les adolescents et chez les femmes – que la divinité de la star s'épanouit (. . .)

La prépondérance féminine donne au *star system* un caractère féminin. La "mythification" s'effectue avant tout sur les stars féminines : ce sont les plus fabriquées, les plus idéalisées, les moins réelles, les plus adorées. La femme est un sujet et un objet plus mythique que l'homme, dans les conditions sociales actuelles. Elle est naturellement plus star que l'homme. C'est pourquoi nos descriptions de la star ont été le plus souvent effectuées au féminin. Nous avons naturellement féminisé la star, mot lui-même féminin.

Les stars féminines sont l'objet de l'attirance masculine et du culte féminin. Les stars masculines sont l'objet du culte féminin. Cela ne signifie pas que les hommes se désintéressent des stars mâles (...) Mais, plus nombreuses, les identifications masculines sont moins mystiques. La star, pour l'homme, est moins un archétype sacré qu'un *modèle* profane : il imite la star masculine mais ne veut pas le savoir. Il la préfère mais sans la révérer.

L'amour et l'admiration pour les stars ne se concrétisent donc en religion que pour une partie du public. Cette religion est fragile, soumise aux agents de désagrégation. Vient le moment où la star vieillit et meurt. Vient le moment où le *fan* vieillit lui aussi : la vie réelle érode l'admiration,

l'amoureux ou l'amoureuse réels vont se substituer à la star. La divinité de la star est éphémère. Le temps la ronge. Elle ne s'échappe du temps que dans l'au-delà des souvenirs . . . La mort est plus forte que l'immortalité. *Mais cette fragilité même nous révèle la force du sentiment religieux qui s'épanouit.* La star est divinisée en dépit de son "humanité" évidente, soumise aux outrages du temps, en dépit de la conscience esthétique du spectateur qui sait que la star joue un rôle au cinéma et ne vit pas une passion.

En dépit et en même temps, la star chevauche à la fois le profane et le sacré, le divin et le réel, l'esthétique et la magie. Comme les rois. "O rois, vous êtes des dieux", s'écriait Bossuet. O stars, vous êtes des reines . . . L'accession au trône est déjà une divinisation. Tyrans et empereurs sont déjà "bienheureux" et "augustes". La star et le roi sont des êtres de chair contaminés par leur rôle. La même mythologie enveloppe leur personne, y pénètre, la détermine. La même confidence publique entoure leur vie privée. La même vie de luxe, de cérémonie, de spectacle, vie de rêve réelle, leur est imposée. On les admire sans les envier, on n'est jaloux ni des rois ni des stars.

Du reste, le XXe siècle qui "régifie" les stars, "starifie" les rois (. . .)

Certes, le spectateur sait que la star est humaine et même, très précisément, une actrice qui fait du cinéma; certes les institutions du culte des stars, en dépit de leur caractère mystique évident, demeurent profanes : clubs, magazines, courriers, cadeaux, et non temple, bible, litanies, offrandes, mais tous les processus de la divinisation sont en action sous ces formes laïques et ce sont eux qui caractérisent la star. Tyler Parker a l'expression juste : "dieux anthropomorphes, il ne faut pas prendre le terme à la lettre, mais ce n'est pas non plus une simple façon de parler."

La star est faite d'une étoffe mixte de vie et de songe. Elle s'incarne dans les archétypes de l'univers romanesque. Mais les héros de romans, ectoplasmiques et inconsistants s'incarnent eux-mêmes dans l'archétype de la star. Modèle et modelée, extérieure et intérieure au film, le déterminant mais déterminée par lui, personnalité syncrétique où l'on ne peut distinguer la personne réelle, la personne fabriquée par l'usine de rêves et la personne inventée par le spectateur, puissance mythique devenue puissance réelle, puisque capable de modifier films et scénarios et de diriger le destin de ses admirateurs, *la star est bien de même double nature que les héros des mythologies, mortels aspirants à l'immortalité, postulants à la divinité, génies actifs mi-humains, mi-dieux.* Pendant le film, ces héros et ces héroïnes luttent, souffrent, agissent, sauvent. Hors du film, les stars mènent la vie élyséenne de plaisirs et de jeux réservés aux héros après leur mort (. . .)

Les stars sont comme les dieux : tout et rien. La substance divine qui gorge ce rien est l'amour des humains. Le vide infini du dieu est aussi richesse infinie, mais cette richesse n'est pas sienne. La star est vide de toute divinité comme les dieux. La star est riche de toute l'humanité comme les dieux."

EDGAR MORIN, *Les Stars,* éd. du Seuil.

LA THÉMATIQUE PERSONNELLE

(Livre de l'élève, p. 419)

Les films "Nouvelle Vague" - Les Thèmes :

Les films "Nouvelle vague" apparaissent en France dans les années 60. Ils allient les thèmes néo-romantiques aux thèmes d'expression personnelle. Les jeunes gens mis en scène sont des "ambitieux, des cyniques comme le Rastignac de Balzac."(*Les Cousins* de Claude Chabrol, *Les Godelureaux* et *Le Beau Serge,* également de Chabrol). Comme dans la *Comédie Humaine,* François Truffaut "utilise la technique balzacienne du «retour des personnages» en faisant revenir son double Antoine Doinel d'un film à l'autre."

Le réalisateur se raconte :

"C'est le film "à la première personne", dont François Truffaut prédisait la venue en 1957, dans son article "Le cinéma français crève sous les fausses légendes", et dont l'archétype est *Les 400 coups,* précisément de Truffaut. Sous la forme d'une autobiographie transparente ou déguisée, le réalisateur raconte son enfance *(Les Mistons,* 1957-58; *Les 400 coups,* 1958-59), son adolescence (le sketch de Truffaut dans *L'amour à vingt ans,* 1962) ou son service militaire (*Tire-au-flanc,* Claude de Givray, 1961). Le personnage d'Antoine Doinel (que l'on retrouve des *Mistons* à *Domicile conjugal,* 1970) est le parfait exemple du porte-parole, du substitut du cinéaste, dont celui-ci se sert pour masquer l'impudeur du "je". *Le bel âge* (1960), de Pierre Kast, *L'eau à la bouche* (1960), de J. Doniol-Valcroze, *La récréation* (1960), de François Moreuil, reflètent ce cinéma de la confession personnelle déguisée, où les personnages sont porteurs de l'expérience du metteur en scène. La présence de Doniol-Valcroze en tant qu'acteur au générique du *Bel âge,* au scénario duquel il a collaboré, raccourcit encore la distance qui sépare la vie de la fiction filmique. On est "entre copains", à l'écran comme à la ville."

et parle de ce qu'il connaît :

"Les cinéastes de la Nouvelle Vague s'en tiennent rigoureusement à la description d'un milieu (les intellectuels, les "parasites", les artistes), d'une classe (bourgeoise), d'occupations qui sont les leurs (les femmes, le sexe et le cinéma), et de lieux (Rive Gauche, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Tropez, Megève) qui sont ceux qu'ils hantent. Des films tels que *Saint-Tropez blues* (Marcel Moussy, 1960) ou *Une fille pour l'été* (1960) sont à cet égard très typiques. C'est le côté narcissique et exhibitionniste de la Nouvelle Vague, qui a tant irrité les critiques et les historiens, lesquels ne parvenaient plus à voir la moindre authenticité dans ce qui leur semblait un morne défilé de jeunes gens riches, oisifs et amoraux, ratiocinant en buvant du whisky ou en reconduisant chez elles, au volant de leurs décapotables super-sport, des jeunes filles de rêve. Le recul du temps permet de constater que voitures, whisky et Saint-Tropez sont les objets-repères d'une classe à une époque donnée, comme l'Hispano, la mode garçonne ou le charleston sont les signes des "années folles". Plutôt que de reprocher l'excès de "Vat 69" ou de "MG-grand sport", mieux vaudrait parler de l'obstination monotone et limitative à ne décrire qu'une classe unique. Le seul avantage est l' «honnêteté intellectuelle» que cela dénote chez beaucoup, tant il est vrai, comme le disait Jean-Luc Godard, que «la sincérité de la Nouvelle Vague, cela a été de bien parler de ce qu'elle connaissait plutôt que de parler mal de ce qu'elle ne connaissait pas.»

CLAIRE CLOUZOT, *Le Cinéma français depuis la Nouvelle Vague,* éd. F. Nathan, 1973.

Le style Lelouch ou style de l'esbrouffe. *(Livre de l'élève, p. 422)*

Claire Clouzot dans *Le Cinéma français depuis la Nouvelle Vague* nous parle de ce style de l'esbrouffe :

"Le style de l'esbrouffe est l'accumulation mal digérée, l'exacerbation de la technique - libre - si bien employée dans le style "naturel". Chez des cinéastes comme Claude Lelouch, François Reichenbach, Guy Gilles, Gérard Pirès et José Varela, on remarque les mêmes débordements provenant d'une attitude semblable : pour eux, le plaisir de filmer est plus important que ce qu'ils filment. Cet excès de zèle esthétique a des origines variées : Reichenbach, Lelouch et Guy Gilles, autodidactes qui commencent à tourner pour leur plaisir, conservent dans le professionnalisme la naïveté gloutonne de leurs débuts. Varela garde dans ses films de fiction une superficialité et une facilité qui lui viennent de son expérience télévisuelle ; Gérard Pirès a, très tôt, un bagage de courts métrages très brillants où grouillent ellipses et accélérations : quinze courts métrages avant sa vingt-sixième année ... et son premier "grand" film.

Les caractéristiques de "l'esbrouffe" sont le spectaculaire, l'effet, le "truc" racoleur, le matraquage systématique d'images-choc, de belles photographies ou de rengaines musicales qui déforment le témoignage (*Arthur Rubinstein, l'amour de la vie* et *Yehudi Menuhin, chemin de lumière,* de Reichenbach), altèrent le visage d'un pays (*L'Amérique insolite* (1960) et *Mexico* (1968) de Reichenbach, *U.S.A. en vrac, Une ville pas comme les autres* (1956), courts métrages en 16 mm. de Lelouch), transforment la vérité en mensonge (*Vivre pour vivre, La vie, L'amour et la mort* de Lelouch), ou sont tout simplement des numéros de cinéma dissimulant la pauvreté du contenu (*Un homme et une femme, Un homme qui me plaît* de C. Lelouch, *Clair de terre* de Guy Gilles, 1970).

Empruntant à Jean Rouch et au cinéma-vérité le tournage au pied levé, à Godard le négligé, à Raoul Coutard la technique de l'image à la main et à la télévision la nécessité de l'impact, le style de l'esbrouffe y ajoute des signes extérieurs bien à lui :

– *un esthétisme photographique* qui va de la carte postale (*Mexico, Mexico*) à la photo d'art (*Un cœur gros comme ça* et son Paris brumeux, *Un homme et une femme* et ses couchers de soleil, *Clair de terre* et sa place des Vosges), sans oublier le délire colorié (*Mamaïa* de José Varela, 1966), avec utilisation de couleurs virulentes ou bariolées, de filtres (la scène de "lit" dans *Un homme et une femme*) et passages gratuits de la couleur au noir et blanc (*La vie, l'amour et la mort*) ;

– *des mouvements de caméra fiévreux, arbitraires :* travellings interminables (Adriana Bogdan, dans *Mamaïa,* marchant le long de la plage, suivie par la voiture), panoramiques inutiles (panoramique circulaire autour de la chambre de Candice Bergen, dans *Vivre pour vivre*), gros plans insistants (objets : pêne de la porte, fleurs, cartes postales, ventilateurs, lampes Art Nouveau dans *Clair de terre),* emploi du zoom soi-disant "signifiant" dans *L'amour avec des si* (1962-63) de Lelouch (zoom arrière sur l'homme inspirant l'air de la mer, et zoom avant sur l'homme expirant !), recadrages titubants (*Mamaïa*) ;

– *des angles de vue spectaculaires* : images prises à ras d'un ring (*Un cœur gros comme çà,* Reichenbach, 1961), d'un hélicoptère (*Vivre pour vivre*), d'un bobsleigh (*Treize jours en France,* C. Lelouch-F. Reichenbach, 1968), du plafond (*Clair de terre*), contre-plongées exagérées, premiers plans énormes et fausse profondeur de champ (*Clair de terre, L'amour avec des si, La vie, L'amour et la mort*) ;

– *un abus du ralenti, de l'accéléré ou de "trucs" faciles comme l'arrêt du film et le passage au noir* : ralenti dans *Un homme et une femme* ; interruption de l'image après un coucher de soleil dans *Fantasia chez les Ploucs* (Gérard Pirès, 1970), avec, dans un coin de l'écran, la mention "Kodak" ;

179015